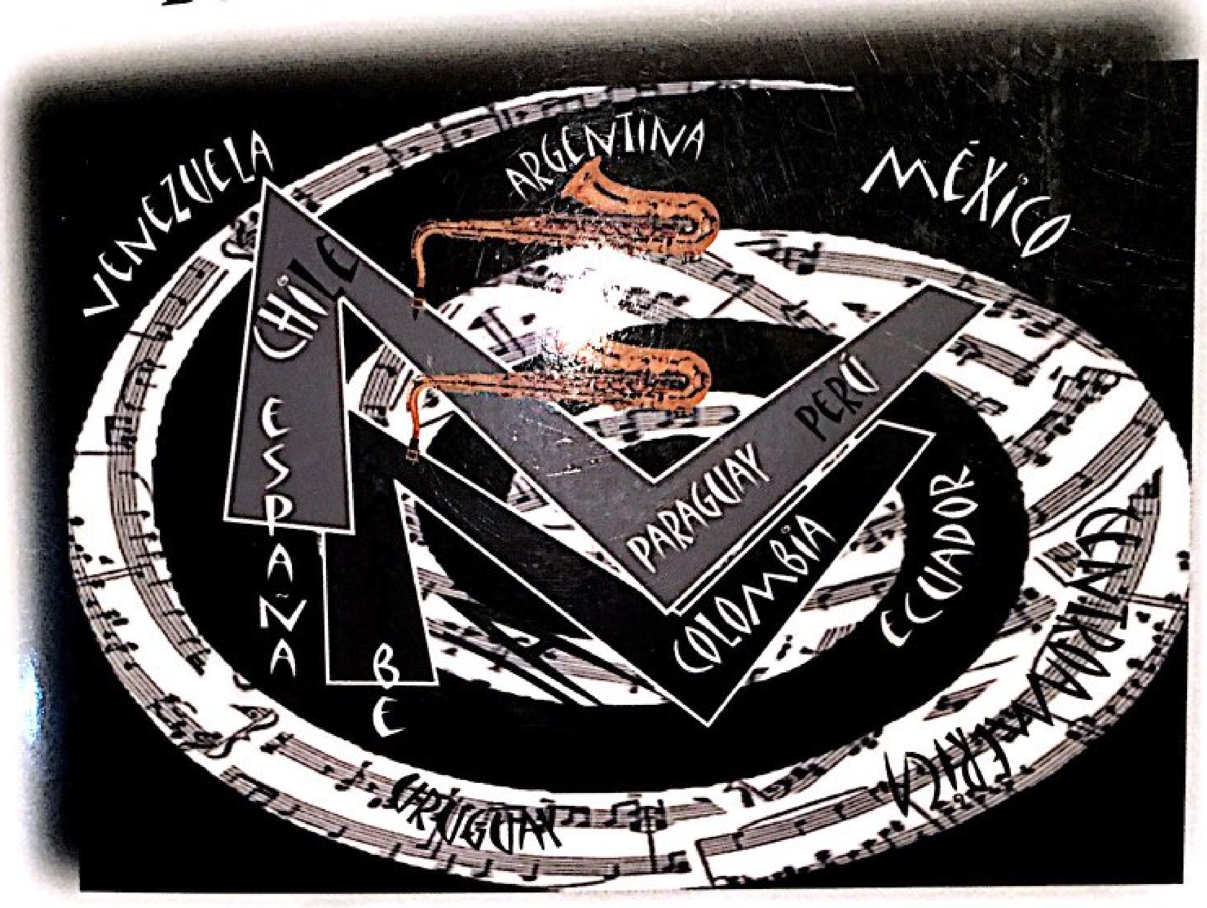
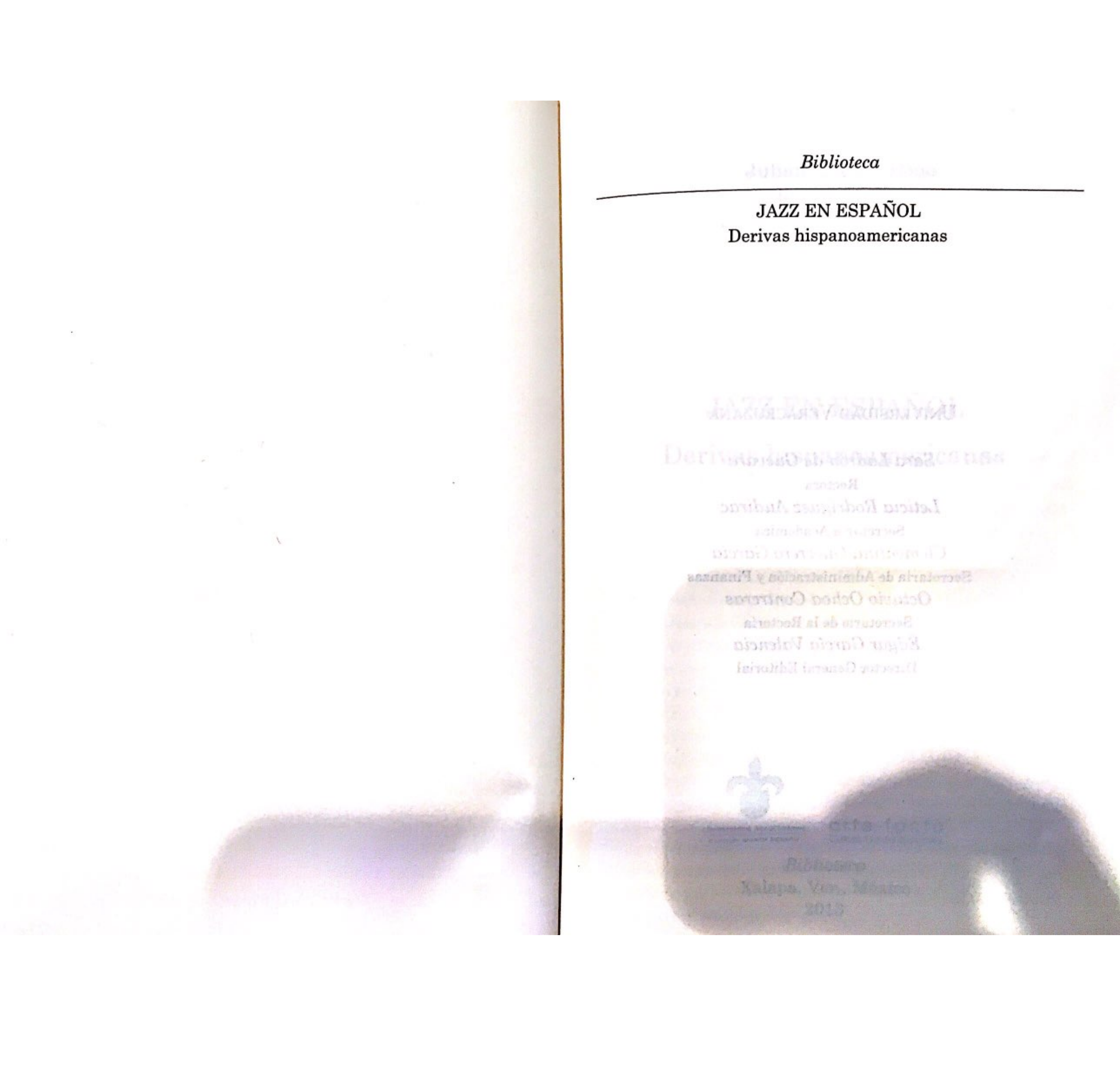
Jazz en español

Derivas hispanoamericanas



Julián Ruesga Bono
(coordinador)

Biblioteca
Universidad Veracruzana



Biblioteca

JAZZ EN ESPAÑOL

Derivas hispanoamericanas

Julián Ruesga Bono
(coordinador)

JAZZ EN ESPAÑOL

Derivas hispanoamericanas



arte-facto
Cultura Contemporánea

Biblioteca
Xalapa, Ver., México
2013

Diseño de portada: Enriqueta del Rosario López Andrade, a partir de una ilustración de Liliana Calatayud.

Clasificación LC: ML3509.XL J393 2013
Clasif. Dewey: 781.65098
Título: Jazz en español / Julián Ruesga Bono (coordinador).
Edición: Primera edición.
Pie de imprenta: Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana, 2013.
Descripción física: 506 páginas ; 21 cm.
Serie: (Biblioteca)
Nota: Incluye notas bibliográficas.
ISBN: 9786075022727
Materias: Jazz--América Latina--Historia y crítica.
Jazz--España--Historia y crítica.
Jazz latino--Historia y crítica.
Autor secundario: Ruesga Bono, Julián

DGBUV 2013/54

Primera edición, 4 de octubre de 2013

Dirección General Editorial
Hidalgo núm. 9, Centro
Xalapa, Veracruz, México
Apartado postal 97, CP 91000
diredit@uv.mx
Tel / fax)228 818 59 80; 818 13 88

Apartado Correos 4011
41080 Sevilla, España

ISBN: 978-607-502-272-7

Impreso en México
Printed in Mexico

PREFACIO

Este libro comienza justo donde finaliza nuestra anterior publicación, *In-fusiones de jazz*. Puede considerarse la continuación-ampliación de aquélla y situarse dentro de una mirada global al jazz en el mundo –o quizás mejor, al mundo del jazz–, aunque centrada en el mundo de habla española. Con él queremos mostrar una visión de conjunto del jazz que se hace en Iberoamérica y en España.

La relación del mundo hispanoamericano con el jazz hunde sus raíces en los componentes africanos de las diferentes culturas y músicas afroamericanas que se han desarrollado a lo largo del siglo xx –a la sombra de la potencia globalizadora de la cultura estadounidense–. En un primer momento el jazz fue sinónimo de modernidad. Hacer o escuchar jazz era ser moderno y ser moderno era reproducir el modo de vida urbano norteamericano. Después, cuando los músicos de jazz afronorteamericanos se interesaron por las percusiones afrocaribeñas y otras sonoridades tomadas de diferentes culturas del mundo, la visión y comprensión del jazz fuera de eua también cambió. Hacer jazz en La Habana, Buenos Aires o Madrid no tenía por qué ser la reproducción de lo que los músicos norteamericanos hacían y grababan en Nueva York. La práctica del jazz podía entenderse como un recipiente donde cocinar ingredientes de diferentes procedencias en relación con la cultura musical del músico. Texturas y sabores diversos que, combinados de distintas formas, podían producir sonidos y experiencias musicales singulares –y en muchos casos inéditas hasta ese momento–. El jazz, más que un género o un estilo, se empezaba a concebir como una forma de entender y estar en la música.

Los efectos de la globalización cultural nos han proporcionado un paradójico mecanismo para descubrir músicas locales desconocidas hasta su visibilidad mediática. Hoy las músicas locales están sujetas a la dinámica de la globalización cultural y, como sucede con otras formas de arte, circulan y actúan en interacción con otros modelos culturales. Desde la década de los cincuenta del siglo pasado, las innovaciones técnicas en los medios de comunicación han acelerado la aparición de nuevos hábitos, actitudes y valores, así como importantes cambios en la dinámica de la cultura musical. Un músico, o un aficionado, puede moverse sin conflictos entre distintos ámbitos musicales, entre el *rock*, el jazz, la canción popular, la música académica o la electrónica, sin aparentes contradicciones. Igual que la misma música puede ser oída y escuchada en contextos muy diferentes para los que inicialmente fue creada –en una sala de conciertos, en el auto, en un bar, en televisión, en el teléfono, etc.–, provocando cruces, influencias recíprocas y relaciones de complementariedad entre los distintos tipos de músicas en la multiplicidad de lugares y formas de escucha. Por otro lado, el hecho de que no todos los músicos prioricen la producción discográfica o que su trabajo no interese a las discográficas transnacionales para su distribución exterior hace que exista una gran cantidad de músicas locales desconocidas más allá de su contexto local o regional. El caso del jazz nos sirve de ejemplo.

Este libro está dirigido a una comunidad de hablantes-lectores y cuenta la historia del jazz en sus países. El jazz se toca, se escucha, se piensa o se comenta, del mismo modo que se escribe sobre él. El objetivo de este libro es presentar y pensar el jazz en los países castellanohablantes, repasar su pasado y su presente, intentando provocar lazos colaborativos que dinamicen su futuro inmediato. Se trata de pensar y presentar una música de la que se habla y escribe en el mismo idioma, con cientos de acentos diferentes. También se trata de aseverar su presencia y ampliar la ecúmene global del jazz más allá del mapeado parcial que circula en los medios. Hay mucho jazz allende las oficinas de contratación de Nueva York. Cada país está presentado en un capítulo escrito por un especialista en el jazz de dicho país. En el caso de algunos, es la primera vez que se escribe sobre la historia del jazz en el país.

Un libro como éste no ha sido fácil de concluir y debe mucho a muchas personas. A sus conocimientos, a sus aportaciones, a su cooperación y a su buena voluntad. Sin su implicación y colaboración desinteresada hubiera sido imposible realizarlo –y son muchas más personas de las que aparecemos en los créditos que firman los diferentes capítulos en el índice. Han sido tres años de investigación, búsquedas, contactos, preguntas, respuestas, informaciones, e-correos sin respuestas... Mil gracias por todo su apoyo a Jorge LaFerla en Buenos Aires, a Carolina Taborga en Nueva York, a María Soledad Quiroga en La Paz, a Michel Romero en Guayaquil, a Raimon Rovira en Quito, a Luc Delannoy en Celaya, a Édgar Dorantes y Agustín del Moral en Xalapa, a Raúl Renato Romero y a José Carlos Mariategui en Lima, a Egberto Bermúdez en Bogotá, a Susan Campos en Madrid, a Vinicio Meza en San José de Costa Rica, a Eva Lainza en Sevilla... Sobre todo, gracias a Berenice Corti en Buenos Aires por su saber y generosidad y a Mariano Ruesga Bono y a Arantxa Irastorza en Sevilla por su apoyo e incondicionalidad con el proyecto. Y para finalizar, gracias a la Universidad Veracruzana en México y, en especial, a su Dirección Editorial, por cuyo conducto llegó a buen puerto la edición de este conjunto de esfuerzos, experiencias y saberes.

Julián Ruesga Bono
Arte-facto, colectivo de cultura contemporánea
Sevilla, febrero, 2013

JAZZ EN ESPAÑOL

JULIÁN RUESGA BONO

La música no es un lenguaje universal. Rasgos que en un estilo poseen un cierto valor emocional o simbólico, pueden tener una significación completamente diferente en otro estilo, y pueden reaccionar en un medio enteramente distinto. En la música siempre deberá ser tenida en cuenta la diferencia entre el funcionamiento formal y el emocional o simbólico.

GEORGE HERZOG
(citado por Fernando Ortiz)

A lo largo del siglo XX se han configurado en torno a la música de jazz diferentes escenas musicales en países de casi todo el mundo. Desde la década de los sesenta, el jazz se ha ido conformando en una especie de *lingua franca* musical alrededor de la cual han orbitado músicos de todo el mundo, reinterpretando el jazz estadounidense en multitud de traducciones particulares –transculturando músicas, actitudes, instrumentos y sonoridades–. No hay que olvidar que la difusión del jazz fue internacional muy pronto y que su recepción ha sido local, resultado de la interacción de esta música con individuos y grupos humanos específicos, localizados en lugares y contextos históricos y sociales concretos y con culturas musicales particulares. De la actitud de tocar como un músico norteamericano –recuérdense los repetidos elogios de "blanco de alma negra" y "alma de *blues*" para calificar a los músicos de jazz blancos no norteamericanos

más destacados en las décadas de los sesenta y setenta– a la actual práctica y apreciación del jazz en todo el mundo media una gran distancia llena de pliegues y costuras en el espacio-tiempo cultural de músicos y audiencias, producto de otra forma de percibir, vivir y entender la música y estar en la cultura.

Desde que en la segunda mitad del siglo XX se comenzaron a cuestionar determinados cánones estéticos modernos, sobre todo los que mantenían la autonomía de las formas estéticas y la centralidad del arte occidental como paradigma estético, la idea de interculturalidad ha ido tomando cada vez más importancia a la hora de dilucidar los espacios creativos producidos por los encuentros de elementos culturales de sociedades diferentes. Términos como bricolaje, sincretismo o hibridización [hibridación], han ido adquiriendo mayor importancia explicativa para llegar a comprender estos encuentros y pensar las nuevas esferas de creatividad que generan.[1] A medida que el entorno mediático global se ha ido desarrollando –acelerando y multiplicando el contacto y comunicación entre personas de todo el mundo– es lógico que haya aumentado el interés por los encuentros y los intercambios culturales. Vivimos una época marcada por intensos contactos artísticos en la que los procesos de apropiación y adaptación cultural no son algo marginal, sino centrales en esa dinámica.

Creatividad e innovación

Eric Hobsbawn (1959) escribió que el jazz no era sólo un tipo de música, sino que se había convertido en unos de los fenómenos

[1] Estas transformaciones provocaron la quiebra de importantes paradigmas históricos. Después de los años ochenta aparece un diálogo interdisciplinar que desde distintos campos invoca a los mismos teóricos: Geertz, Foucault, Bourdieu, Agamben o Batjin.

culturales más importantes del siglo XX. En su libro *The jazz scene* (1959)[2] muestra el mundo del jazz como un espacio cultural formado por los músicos, los lugares donde el jazz se toca, las estructuras empresariales, industriales y técnicas construidas a partir de la música, las asociaciones que evoca e invoca, las personas que lo escuchan y las que escriben sobre él o lo leen: "Usted que está leyendo esta página, y yo, que la escribí, no somos los integrantes menos inusitados y sorprendentes del mundo del jazz" (Hobsbawn, 2010, p. 31). El mundo del jazz contemporáneo es el resultado de una inestable tensión entre la industria musical, los medios de comunicación y las actividades de los músicos, los aficionados y el público en general. Los medios de comunicación y los intermediarios ocupacionales –como el personal de las emisoras de radio, televisión, prensa diaria, revistas especializadas, e-zines, promotores locales, productores, blogueros, programadores institucionales, diseñadores gráficos, etc.– son mediadores y agentes significativos en la creación cultural del jazz y la formación del imaginario social que establece su recepción.

El jazz se hace y rehace dentro de las redes sociales por las que circula, se constituye a través de una amplia serie de conexiones y relaciones interpersonales. Depende de las actuaciones de los diferentes agentes que participan en su circulación pública y que tienen una influencia decisiva en su difusión y percepción social. Al prestar atención a las redes sociales en las que el jazz se produce, difunde y escucha, la recepción aparece como una cuestión clave. Al fin y al cabo, la localización final de la música reside en el receptor, en el escucha. Recibir ideas creativamente significa adaptarlas a un nuevo contexto, implica participar en

[2] Hemos manejado la versión portuguesa, *Historia Social do Jazz*, 6º edición, Paz e Terra, Sao Paulo, 2010.

un doble movimiento: el de descontextualización-apropiación y el de recontextualización-relocalización (Burke, 2010, p. 67). Siguiendo a Peter Burke, habría que confrontar el supuesto tradicional de "recepción pasiva" con el de "adaptación creativa". Aquello que se transmite cambia, lo que se recibe, se recibe desde la perspectiva del receptor, y los receptores, consciente o inconscientemente, interpretan y adaptan las ideas, imágenes, músicas, etc., de forma creativa en una especie de "traducción cultural" (Burke, 2011, p. 245). Es el receptor, desde su cultura personal, quien direcciona la significación de lo que ve, lee o escucha, quien dota u otorga sentido. En la transmisión siempre hay cierto grado de adaptación, consciente o inconsciente, a las circunstancias del receptor. Los receptores, escribe Burke, ejercen una especie de filtro que permite el paso de algunos elementos y excluye otros, por lo que lo recibido se convierte en algo distinto –en algunos aspectos– del original; se produce una especie de adaptación (Burke, 2011, p. 237). La experiencia estética es conocimiento, una realidad sobre la base de ciertos datos previos en nuestra memoria. La música no es una entidad independiente que queda fuera de nosotros para ser pensada, sino para ser escuchada por ti o por mí, para ser vivida y relacionada con nuestra individualidad. Nuestra respuesta a la música en el escucha es proporcional a las capacidades que cada uno de nosotros ha ido conformando en encuentros previos con la música en otros escuchas, a nuestros recuerdos emocionales de experiencias de vida y a la habilidad auditiva que hayamos desarrollado –que aunque no sea grande tiene contenidos.[3]

[3] El estudio de los *encuentros culturales* y la *transmisión cultural* entronca con la noción de *recepción activa* asociada a teóricos como Michel de Certeau, que presentan la recepción o el consumo como una forma de producción por sí misma, resaltando la creatividad de los actos de apropiación, asimilación, adaptación, reacción, respuesta e incluso de rechazo. Consideran la recepción como la adaptación creativa de los receptores. La estética de la recepción implica que un trabajo creativo no es siempre interpretado con las mismas motivaciones con las que fue creado, sino que el espectador-receptor lo hace basándose en su bagaje cultural individual y en sus experiencias de vida, un "sedimento cultural" que explica por qué la intención del autor puede variar considerablemente de la interpretación que le dé el receptor. La estética de la recepción otorga un rol activo al receptor en la concreción sucesiva del sentido de las obras a través de la historia. La noción de "apropiación" acerca el estudio de la recepción al de los modos de pensamiento o esquemas mentales, que en la percepción actúa como filtro para aceptar unos elementos y no otros.

Los procesos de intercambios y apropiaciones culturales constituyen las expresiones más características de lo que se viene llamando "hibridez" cultural, un término que designa ciertos rasgos del escenario cultural global ante el hecho de que diferentes prácticas y formas de arte de distintos lugares se encuentran mezcladas y confundidas entre sí (Burke, 2010, p. 66). Esta dinámica ha sido consustancial al jazz y continúa siendo su característica más destacada. El jazz no fue inventado y después exportado, primero dentro de Estados Unidos y más tarde hacia otros países. Se puede decir que fue creado en el transcurso de su difusión (Johnson, 2002, p. 33; Zenni, 2012, p. 149). Ha sido y sigue siendo una música migrante, constituida en sus desplazamientos y cruces culturales. Los procesos de encuentro, interacción, intercambio, mezcla e hibridación musical que dieron origen al jazz como género musical, en el contexto intercultural de Nueva Orleans a inicios del pasado siglo, continuaron a lo largo del mismo, configurando la música y la práctica del jazz en distintos momentos y situaciones hasta hoy. Los músicos de jazz se han acercado a otras prácticas musicales adoptando instrumentos, conceptos y estéticas de músicas de sociedades muy diferentes a la afronorteamericana en la que se

materializó su origen. Las motivaciones, circunstancias y espacios de estos acercamientos han sido muchos y diferentes.

Desde la década de los veinte del siglo pasado, la difusión del jazz fue paralela y simultánea a la expansión de la influencia política norteamericana en el mundo. El jazz llegó a Europa junto al ejército estadounidense durante la Primera Guerra Mundial, y después de la Segunda Guerra Mundial su difusión fue favorecida por el Departamento de Estado norteamericano, que lo utilizó como instrumento propagandístico durante la Guerra Fría. Por otro lado, en esa misma década, acompañó la expansión comercial norteamericana por el mundo a través de los ejecutivos y los técnicos desplazados con las empresas hacia los países donde éstas se instalaban, donde también comenzó a ser distribuido en forma de grabaciones discográficas por las compañías norteamericanas que ampliaban su órbita comercial. El desarrollo y perfeccionamiento de las técnicas de grabación y reproducción musical, de los medios de comunicación, del comercio internacional, del transporte aéreo, etc., cooperaron progresivamente a su difusión, favoreciendo las giras de músicos norteamericanos por todo el mundo, haciendo que músicos de muchos lugares distantes entre sí lo consideraran una música propia y lo desarrollaran desde perspectivas particulares. La propagación del jazz y su interacción con otras músicas y prácticas musicales ejemplifica de forma muy gráfica la constitución y desarrollo de la cultura occidental durante el siglo XX y cómo se configuran los procesos de mundialización cultural que definen estas dos décadas iniciales del siglo XXI (Ruesga, 2010, pp. 13-16).

El jazz y lo latino

Los contactos de músicos latinoamericanos con el jazz son tan antiguos como el mismo género. Éste se originó en una ciudad

portuaria del Golfo de México que tenía una estrecha y fluida relación histórica con otras ciudades portuarias del área, en una compleja y profunda interrelación cultural. Nueva Orleans no sólo estaba comunicada con el interior de los Estados Unidos a través del Misisipi-Misuri. Su localización en el delta del río Misisipi, en el Golfo de México, hizo de la ciudad el puerto más importante al sur de los Estados Unidos en el siglo XIX y un punto de contacto con otras ciudades portuarias del Caribe y el Golfo de México. Existen escenarios que favorecen especialmente los encuentros entre personas de diferentes orígenes culturales, y las ciudades puerto han sido históricamente uno de esos escenarios. La relación entre Nueva Orleans y otras ciudades portuarias de esta área ha sido muy significativa desde mitad del siglo XVIII. Aunque esta relación venía de antiguo, la región comprendida por el Golfo de México y el Caribe fue la antesala comercial entre España y sus colonias americanas. El tráfico de mercancías y el comercio desarrollaron en la región una red de conexiones entre ciudades de ese tipo, con sus singulares formas de vida, que favorecieron el contacto entre personas de diversos grupos étnicos, países y culturas. Cientos de navíos viajaron entre los puertos del Golfo de México y el Caribe desde el siglo XVII, facilitando la comunicación y el intercambio cultural entre las poblaciones de los diferentes territorios. En la segunda mitad del siglo XIX existían líneas regulares que transportaban mercancías y personas entre los puertos más importantes de la zona.

En este espacio cultural, la importancia de Cuba y, sobre todo, de la ciudad y puerto de La Habana, fue central debido a su situación geográfica, que hizo de la isla una importante escala marítima para todo tipo de viajes desde el siglo XVI hasta el XX, primero en relación con la Flota de Indias que comunicaba América con España, creando un puente entre La Habana y los puertos de Sevilla y, más tarde, Cádiz en Europa. La Habana, y también la ciudad de Santiago, además de ser los centros de

la cultura española en el Caribe, combinaron y rehicieron tanto la música de la diáspora africana en el Nuevo Mundo como la europea que llegó hasta allí. La Habana fue el centro radial de un espacio conectado por mar desde la península de la Florida al norte hasta la península de la Guajira en la costa sur continental y todo el arco insular caribeño. El Caribe y el Golfo de México han sido, y son, una importante encrucijada cultural.

Por otro lado, la vecindad geográfica entre los países de esta área y EUA y las estrechas y conflictivas relaciones mantenidas desde inicios del siglo XIX con este país fueron un factor determinante que influyó en el desarrollo musical de la zona. La expansión hacia el sur de los intereses económicos y militares estadounidenses en Las Antillas, América Central y México, hizo que la música norteamericana se aventurara con las tropas de su ejército por Centroamérica y todo el Caribe y que los músicos de la milicia conocieran las músicas de estos sitios. La guerra hispano-estadounidense fue un acontecimiento de trascendencia para el área. Como consecuencia de esta guerra, Cuba y Puerto Rico fueron ocupadas militarmente por Estados Unidos; la primera de 1898 a 1902, lo que trajo consigo el establecimiento de una colonia permanente de residentes norteamericanos y el trasiego de personas y mercancías entre los dos países. El puerto de embarque y salida de tropas y enseres estadounidenses durante la guerra y la posterior ocupación fue Nueva Orleans, y numerosos músicos negros del sur de los Estados Unidos llegaron a la isla con las bandas que iban a entretener a las tropas. Es el caso de W. C. Handy, músico en la Minstrels de Mahara, que al volver a EUA arregló el himno cubano para tocarlo con su orquesta e incorporó a su repertorio habaneras como "La trocha" y "La paloma". En 1912 y 1914, respectivamente, Handy compuso "Memphis blues" y "St. Louis Blues" influido por los patrones rítmicos del tango-congo cubano (Acosta, 2001, p. 8; 2004, p. 174). La Onward Brass Band también estuvo en Cuba durante

la guerra hispano-norteamericana. Por sus filas pasaron: el mítico trompetista de origen cubano Manuel Pérez –quien la dirigió–, King Oliver y otros muchos músicos que posteriormente integraron bandas de jazz. Leonardo Acosta cuenta que

> ... entre los primeros músicos de *jazz*, de los que hay noticias, encontramos una gran cantidad de apellidos españoles, la mayoría de los cuales pertenece a cubanos y mexicanos (o cubanos-mexicanos), tales como Manuel Pérez (de origen cubano), Willy Marrero, Alcides Núñez y Perlops Núñez, Paul Domínguez, Florencio Ramos (mexicano) y Jimmy Palau. John Storm Roberts ha detectado hasta dos docenas de músicos de Nueva Orleans con apellidos españoles, buena parte de ellos cubanos (Acosta, 2004, p. 173).

Algunos de estos músicos citados por Acosta tocaron en otra banda importante del jazz inicial de Nueva Orleans, la Reliance Brass Band, dirigida por George *Papa Jack* Laine, cuya mujer –pareja– cubana favoreció la contratación de músicos caribeños. La nutrida presencia de músicos cubanos y mexicanos en las bandas de Nueva Orleans también da una idea de lo que era la ciudad cuando el jazz cristalizaba como género, una dinámica localidad portuaria que atraía a músicos de los países vecinos en busca de mejores condiciones de vida. En este sentido, la conexión Veracruz-Nueva Orleans posibilitó la presencia de músicos mexicanos y una referencia importante es la de la Banda Militar del Octavo Regimiento de Caballería de México, que fue a Nueva Orleans con motivo de la Feria Mundial del Algodón en 1884-85 y permaneció un largo periodo en la ciudad popularizando la música mexicana. El saxofonista Florencio Ramos, supuesto primer saxofonista de Nueva Orleans, llegó con la banda mexicana, se instaló en la ciudad y subsistió impartiendo clases de saxofón además de tocar en diferentes bandas de

música. Por su parte, el pianista panameño Luis Rusell es otro contacto temprano entre músicos caribeños y el jazz. Era hijo de jamaicano y norteamericana de Nueva Orleans y músico de formación clásica. En 1916, la familia obtuvo el primer premio de la lotería nacional, 3 000 dólares, una cifra astronómica en aquella época, gracias a lo cual a los 17 años se trasladó a Nueva Orleans. A inicios de los años veinte, Russell ya era un jazzista reconocido en la ciudad. En 1924 se trasladó a Chicago para ingresar en la orquesta de King Oliver, y en 1929 pasó a la banda de Louis Armstrong, con quien permaneció hasta 1943 como músico y director musical.

El jazz inicial de Nueva Orleans –y su área de influencia– hundió sus raíces en músicas de diferentes orígenes y fue emergiendo paulatinamente, individualizándose, hasta adquirir características propias. Desde diferentes prácticas musicales, poco diferenciadas en relación con las músicas que le sirvieron de referencia, hasta el *dixieland*, existieron distintas práxis musicales poco documentadas. Es conocida la famosa declaración de Jelly Roll Morton al musicólogo Alan Lomax de que el jazz provenía "de Italia, de Francia, de España, de Cuba y de mi propia invención". Para Morton, el "Spanish tinge"[4] era el ingrediente esencial que diferenciaba al jazz del *ragtime* "... si no eres capaz de poner el 'Spanish tinge' en tus melodías, nunca obtendrás el sabor correcto, como yo digo, para el jazz" (Lomax, 1991, p. 62). El escritor cubano Leonardo Acosta aclara que ese "Spanish tinge" en realidad era cubano y consistía en el patrón rítmico que constituye la base del acompañamiento de la contradanza, la danza y la habanera (Acosta, 2001, p. 6).

[4] *Toque o matiz hispano o latino*. Hay traducciones diferentes según quien la haga y el énfasis que quiera darle en referencia al ámbito cultural: "hispano" unas veces, o el más amplio, "latino".

El jazz, como otras músicas aparecidas en esta época, nació y se desarrolló en fiestas, bares y tabernas. La industria del espectáculo que se estaba desarrollando en ese momento lo tomó y produjo lo que el historiador Eric Hosbachs ha llamado un "arte folclórico urbano" (Hosbachs, 2010, p. 216). Un acontecimiento histórico determinante en la construcción del jazz como género musical fue la Gran Migración[5] de negros desde el sur agrícola al norte industrializado en torno a 1917. En la medida en la que el jazz se convertía en una música para migrantes negros que llegaban a las ciudades industriales del norte, inevitablemente fue perdiendo algunas de sus raíces iniciales. La profesionalización de los músicos populares provocada por el desarrollo de la industria del espectáculo supuso el aumento del circuito de *vaudeville* y teatros, agencias de contrataciones, publicaciones y la reproducción mecánica de la música de jazz en pianolas, tocadiscos, fonógrafos, películas, la radio y las máquinas de música con monedas, los *jukeboxs*.

Junto a esta industria creció una estructura empresarial compleja y elaborada; la conjunción de ambos aspectos fue positiva para la música popular. En la medida que transformó la música

[5] Se denomina Gran Migración (Great Migration) al desplazamiento, entre 1910 y 1930, de 1,75 millones de afroamericanos de EUA desde los estados meridionales hacia los del medio oeste, noroeste y oeste de dicho país. Los inmigrantes negros intentaban escapar del racismo y la pobreza buscando trabajo en las pujantes ciudades industriales. La población afroamericana emigraba de forma individual o en pequeños núcleos familiares. Cuatrocientas mil personas abandonaron el sur durante el bienio 1916-1918 para aprovechar la escasez de mano de obra en el norte debida a la Primera Guerra Mundial. La cultura urbana del siglo XX de muchas ciudades estadounidenses se forjó durante este periodo, la Gran Migración creó las primeras comunidades urbanas negras importantes del país.

local en nacional acercó a los artistas al gran público, asegurando el estímulo mutuo de estilos e ideas (Hosbachs, 2010, p. 216).

Simultáneo a la Gran Migración fue el establecimiento en la ciudad de Nueva York de una importante colonia puertorriqueña. Éste ha sido un hecho de enorme importancia social para la fusión del jazz y las músicas afrocaribeñas en lo que años después sería el *latin jazz*. En 1917, con la aprobación de la Ley Jones que otorgaba la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños, comenzó el éxodo de éstos a Nueva York. La mayoría de ellos fue a residir a East Harlem, junto al *ghetto* afronorteamericano más importante del país y que en esta época ya era el epicentro del mundo del jazz y de la cultura negra estadounidense. A fines de la década de los veinte, un considerable número de músicos panameños, cubanos, puertorriqueños y de otras partes de América Latina se habían establecido en Nueva York, trabajando tanto en orquestas de baile como de jazz. En las décadas de los treinta y los cuarenta, la zona latina de la ciudad contaba con un público receptivo y había desarrollado una importante infraestructura que mantenía y dinamizaba una vida musical propia, con salones de baile, teatros, cabarets y emisoras de radio, con cierta comunicación con el mundo musical blanco de Downtown y con el afronorteamericano de Harlem.

A los contactos de músicos latinos con el jazz inicial hay que añadir uno fundamental, el de los músicos puertorriqueños que trabajaron con James Reese Europe en los Hellfighters durante la Primera Guerra Mundial. La banda del 369° Batallón de Infantería, apodado *Hellfighters* (Los Combatientes del Infierno, el primer regimiento compuesto por soldados negros durante esta contienda), entretenía a los soldados y al público de retaguardia en el Reino Unido, Italia y Francia. Esta banda estaba dirigida por James Europe, líder de la James Europe's Society Orchestra –la banda negra de *ragtime* más importante de Nueva York, con grabaciones en 1913-1914–. Los *Hellfighters* supusieron una paradójica intersección entre los músicos caribeños y los comienzos de la difusión del jazz en otro continente. Cuando James Reese Europe se encargó de crear esta banda militar de "hombres de color", Rafael Escudero, un músico puertorriqueño residente en Nueva York, lo ayudó a reclutar músicos de raza negra que pudieran leer música. Su búsqueda los llevó a Puerto Rico donde reclutó a la mitad de la banda, quince personas. La mayoría de los músicos de la sección de vientos eran puertorriqueños. Los *Hellfighters* además de marchas militares tocaban música de baile y *ragtime*. Entre los músicos norteamericanos de la banda estaban el violinista-cantante Noble Sissle y el trombonista Herb Flemming y, después de la guerra, a través de estos dos músicos, muchos veteranos de la banda tocaron en grupos de jazz estadounidenses con los que volvieron a Europa de gira en la década de los veinte. El mismo Rafael Escudero formó parte de las orquestas de Fletcher Henderson, Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Don Redman, W. C. Hardi, y participó en los grupos McKinney's Cotton Pickers y The Bostonians.

Quizás el músico puertorriqueño más popular de los primeros tiempos del jazz sea Juan Tizol, trombonista conocido por su brillante trabajo en la banda de Duke Ellington. Juan Tizol era miembro de una familia de músicos puertorriqueños y casi todo su adiestramiento musical lo recibió en la Banda Municipal de San Juan que dirigía su tío, Manuel Tizol Márquez, así como en los distintos conjuntos que organizaba para amenizar eventos sociales. En 1920 se unió al grupo de músicos puertorriqueños reunidos por Rafael Escudero para formar parte de la orquesta del Teatro Howard en Washington. Con Duke Ellington trabajó en dos periodos, 1929-1944 y 1951-1960. Algunas de sus composiciones se convirtieron en clásicos del repertorio de Ellington: "Caravan", "Moolight Fiesta", "Conga Brava" y "Perdido", entre

otras, son de su autoría. En 1976, "Caravan" alcanzó la cifra de mil versiones discográficas registradas.

El jazz, constituido en género musical de moda, recorrió el continente americano de la mano de sus artistas desde la década del veinte. Las ciudades más importantes del continente, Buenos Aires, Montevideo, Ciudad de México, etc., recibieron la visita de los más destacados *jazzmen* del momento a la vez que en estas mismas capitales se iban integrando pequeños grupos de aficionados que poco a poco daban paso a asociaciones, bandas y clubes de jazz, siguiendo el modelo del Hot Club de Francia. En el periodo de entreguerras el jazz era signo de modernidad, y ésta se identificaba a través de aquél, aunque el envite definitivo a su difusión internacional se lo ofreció la política exterior norteamericana después de la Segunda Guerra Mundial. El jazz se convirtió en uno de los pivotes culturales de la política exterior norteamericana durante la Guerra Fría. En 1953, el Departamento de Estado había creado la Agencia de Información de los Estados Unidos (USIA), que vino a ampliar las actividades de la División de Relaciones Culturales que desde 1938 fomentaba los contactos culturales con América Latina. Músicos como Dizzy Gillespie, Louis Armstrong, Dave Brubeck, Benny Goodman, Earl Hines, Charles Lloyd, Marian Anderson y muchos otros, actuaron en las principales ciudades latinoamericanas durante las décadas de los cincuenta y los sesenta.[6]

Lo sucedido con el *jazz* en nuestros países ha sido investigado y reflejado en diversas publicaciones de muy diferentes formas.

[6] Lo que no dejaba de ser una importante paradoja: mientras el jazz era el símbolo cultural de la lucha política de los negros en Estados Unidos, en el extranjero se mostraba como la imagen cultural de la democracia estadounidense. La expresión cultural de una de las minorías más oprimidas de la nación se convirtió en estandarte de la imagen cultural de la democracia estadounidense en el mundo.

En los últimos veinte años han aparecido publicaciones que presentan el jazz desde las escenas nacionales y las diferentes órbitas en las que ha sido reinterpretado. Estos libros narran, desde distintas perspectivas, su desarrollo en cada país, señalan a sus músicos más influyentes y marcan las diferencias particulares con el paradigma general del jazz y las reinterpretaciones producidas en otros lugares. Hoy, este cuerpo bibliográfico es un material importante que aporta información muy valiosa y significativa sobre los procesos y mecanismos modernizadores de las sociedades y las culturas nacionales iberoamericanas a través de la difusión, el desarrollo y la vida pública del jazz en cada uno de estos países.

En la bibliografía existente, dedicada a las diferentes escenas nacionales de los países castellano parlantes, aparecen trabajos puramente descriptivos junto a otros que prestan más atención a los desarrollos del jazz desde los contextos sociales, culturales y musicales particulares, enmarcando esta música dentro de procesos más amplios de modernización y mundialización cultural. Algunos de estos libros han mostrado interés por la circulación pública del jazz, enfocando al público y, lo que es más interesante, visualizando a músicos poco conocidos fuera de los circuitos nacionales, algo que agradece el aficionado inquieto que busca escuchar y conocer nuevas sonoridades.

Latin jazz, Jazz latino

El mayor volumen de información sobre el jazz y los músicos hispanos es el aportado en las publicaciones dedicadas al latin jazz. Al fin y al cabo es el género más antiguo –y extendido– y muy relacionado con el *mainstream* norteamericano. Uno de los primeros textos escritos en español donde se trata este tema, a través de la influencia de la música cubana en el jazz norteame-

ricano, es el artículo del etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz, "Saba, samba y pop", publicado en el *Mensuario de arte, literatura, historia y cultura*, en La Habana en 1950. La visita a Cuba del musicólogo norteamericano Marshall W. Stearns –cuando investigaba para su libro *Historia del Jazz* (Ediciones Ave, Barcelona, 1965)– y las conversaciones mantenidas con él, le sirven al autor de pretexto para reflexionar sobre la música cubana y su difusión e influencia fuera del país, en especial su relación con el *bop* neoyorkino. Este ensayo se reeditó años después en una recopilación de artículos cortos de Fernando Ortiz, en el libro *Etnia y sociedad* (Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1993), con un nuevo título, "La influencia afrocubana en el jazz norteamericano". Aunque este texto es el único del libro dedicado al jazz, el conjunto de ellos –además de una excelente introducción al trabajo de Fernando Ortiz– trata diversos aspectos del desarrollo de la cultura afrocubana y los diferentes cruces que la han conformado: diversidad cultural y étnica de los esclavos africanos, instituciones, fiestas, cultura cotidiana, instrumentos musicales, sonoridades, rituales, vida social, religiosidad, transculturación mulata, etc., una especie de arqueología de los basamentos socio-culturales de la música popular cubana y el posterior jazz afrocubano.

Fuera del ámbito hispano, el musicólogo inglés John Storm Roberts fue uno de los primeros estudiosos en interesarse por este tema e investigarlo en profundidad. Dos de sus libros han sido traducidos al español. En 1978 se editó en Buenos Aires *La música negra afroamericana* (Editorial Víctor Lerú) y en 1982 Edamex editó en México otro volumen, *El toque latino*. En ambos libros, el autor pone de manifiesto la importancia de las aportaciones de las músicas caribeñas al jazz y sus afinidades a través del sustrato africano que ambas comparten, proponiendo que los ingredientes afrocaribeños en el jazz inicial de Nueva Orleans son más importantes de lo que se ha considerado y uno de los motivos de la

facilidad de mezcla posterior entre las músicas caribeñas y el jazz. En *La música negra afroamericana*, Storm Roberts expone un panorama general de la riqueza sonora y la complejidad de formas musicales de África y la diáspora africana, mostrando el peso de su presencia en el jazz, el *blues*, el son, la salsa, la samba y otras músicas. En *El toque latino* ofrece una mirada novedosa sobre la enorme importancia de la influencia latina en la música popular norteamericana. Del merengue a las grandes tradiciones, que agrupa la salsa pasando por el *cubop*, plantea una exhaustiva revisión de la importante contribución de los ritmos latinos a la música norteamericana. Con los años se ha convertido en un libro de referencia, cuya información bien documentada sobre la música latina y su influencia en la música norteamericana conforma un acervo sobre el desarrollo de estos géneros en sus países de origen.

En la estela de los libros de Storm Roberts han aparecido varios otros en castellano, entre ellos los de Isabelle Leymarie sobre el jazz latino y las músicas del Caribe, a saber, *Músicas del Caribe* (Ediciones Akal, Madrid, 1996) y *Jazz Latino* (MaNon-Troppo, Barcelona, 2005), este último es una excelente descripción del jazz latino y sus músicos más sobresalientes, donde se destacan sus grabaciones más importantes. Otra edición a señalar es *Oye como va…* (La esfera de los libros, Madrid, 2003) del colombiano José Arteaga, una interesante y amena historia casi novelada del *jazz* latino. También el *Diccionario de Jazz Latino* de Nat Chediak (Fundación Autor, Madrid, 1998) se suma a las anteriores por su utilidad: de consulta, muy bien organizado con más de trescientas entradas cortas y discografía de cada músico reseñado.

Una excelente presentación e introducción a la importante aportación cubana en la gestación del *jazz* latino es *Latin Jazz: la combinación perfecta* (Smithsonian Folkways, 2002). El libro es bilingüe (inglés/español), editado en EUA y escrito por el cubano Raúl Fernández, profesor de Ciencias Sociales en la

Universidad de California en Irvine; forma parte de un proyecto de la Smithsonian Institution de EUA destinado a presentar y divulgar el jazz latino en Norteamérica. Además del libro, el proyecto incorporó un CD que recopila una antología de grabaciones emblemáticas del jazz latino, una exposición que estuvo en itinerancia por 15 ciudades de Estados Unidos (de octubre de 2002 a mayo de 2006) y una página web informativa con material didáctico e información complementaria no incluidos en el libro: unas extensas cronología y discografía y una corta bibliografía.

Por un lado, *Latin Jazz: la combinación perfecta* es una magnífica y amena introducción al jazz latino caribeño a través de su historia, los músicos, los lugares donde se ha desarrollado y la interrelación de instrumentos, estilos y sonoridades que lo conforman; por otro, su cuidada edición –resultado de ser la traducción gráfica de la exposición que acompañaba– lo convierte en una guía visual de apreciable valor estético, tanto por su diseño como por las 125 imágenes históricas que lo ilustran. El libro recorre la historia y el desarrollo del jazz latino y está dividido en cuatro capítulos. El primero, "Raíces y rutas", revisa la interrelación a mediados del siglo XIX entre los músicos cubanos y la música de Nueva Orleans, en el periodo formativo del jazz, y se extiende hasta las décadas iniciales del siglo XX y los contactos de músicos caribeños con el jazz y la música afronorteamericana tanto en New York como en La Habana. El segundo, "El alma del pueblo", cuenta la interacción entre los músicos del *bebop* y los músicos caribeños así como la aparición del mambo y el *filin* en Cuba. "El ritmo latino", tercer capítulo, se centra en los combos y la importancia de los percusionistas y sus instrumentos en el jazz latino. El cuarto capítulo, "Tradición e innovación", repasa las últimas tendencias, la interrelación con el *jazz-rock* y otras sonoridades, y traza un mapeo de los músicos más relevantes de las últimas generaciones.

De mayor penetración y ambición conceptual son los libros de Luc Delannoy. Su trilogía dedicada al *jazz* latino –compuesta por *¡Caliente! Una historia del jazz latino*; *Carambola. Vidas en el jazz latino* y *Convergencias, encuentros y desencuentros en el jazz latino*– conforma un conjunto bibliográfico fundamental para entender el jazz latinoamericano actual y es una de las obras más notable y seria escrita sobre el tema. *Caliente!* (FCE, México, 2001) es un recorrido por las corrientes fundamentales que han dado vida al jazz latino. Pasa revista a los hechos que fraguaron la génesis y el desarrollo del encuentro de los ritmos caribeños y el jazz norteamericano. No es sólo una historia del género o un repaso a su pasado, también enfoca el presente y otea el futuro al examinar las manifestaciones más recientes hasta el momento de su edición. Delannoy se extiende más allá del Caribe, cruza el Atlántico hasta Europa siguiendo la actual diáspora latinoamericana, y recorre el Cono Sur del continente americano. Aunque abunda en el jazz latino, se puede afirmar que la obra abarca el jazz latinoamericano allende el género popular. La vindicación que hace de esta música es sugestiva y trascendente: hay músicos latinos que deben ser considerados al mismo nivel de importancia que un Miles Davis o un Louis Armstrong, como son Mario Bauzá, Machito y Chico O'Farrill –al que considera el genio del siglo XX del jazz latino.

El segundo libro de Delannoy, *Carambola* (FCE, México, 2001), me parece muy sugerente por lo que propone y el lugar en el que sitúa al jazz latinoamericano en general. Se estructura a partir de entrevistas con diferentes músicos, y a través de sus voces el autor pasa revista a diferentes construcciones culturales que enmarcan y dibujan la vida pública del jazz en Latinoamérica: identidad, géneros, autenticidad, desplazamientos, percepción y vivencia del jazz en sus diferentes localizaciones y en sus conexiones con otras músicas. Los que hablan son músicos cubanos, argentinos, mexicanos, chilenos y de otras nacio-

nalidades que salieron de sus países y se encuentran en África, Europa, Estados Unidos o Japón; que llevan consigo sus señas de identidad y las mezclan con otras, al igual que sus músicas. Delannoy presenta el jazz latino actual como reflejo de la diáspora latinoamericana en el mundo y lo muestra desde las voces de los músicos, desde la intimidad de sus vivencias y los contactos interculturales en los que se fragua –sin los que su música no sería lo que es. Plantea cómo el desplazamiento nos lleva a imaginar de otro modo nuestra ubicación geográfica y cultural, y nos sitúa en espacios de interacción en los que las señas de identidad y los sentimientos de pertenencia se forman con recursos, materiales simbólicos, de origen local, nacional y transnacional. Se puede decir que *Carambola* es una obra de reflexión sobre las músicas populares y la globalización, tomando como referencia a los músicos latinoamericanos de jazz.

En el tercer volumen, *Convergencias* (FCE, México, 2012), Luc Delannoy vuelve a presentar el *jazz* latino como fenómeno cultural. En esta ocasión el libro es, en palabras del autor, "una fotografía de lo que la cultura latina está haciendo alrededor del mundo, de cómo influye en otras culturas y de cómo éstas han influido en ella". Delannoy insiste en la idea de que "*jazz* es un término sin definición ni fronteras" y rechaza toda proposición que intente enmarcarlo dentro de una categoría objetiva preexistente. Así, resulta especialmente interesante su propuesta de una percepción abierta del término: "*jazz latino* es un concepto vagamente definido, pero útil y necesario. Queremos un jazz latino que se mueva en sus márgenes en vez de en un centro, por cierto inexistente". Está escrito a partir de más de 30 entrevistas. Delannoy vuelve a dar voz a los músicos y son ellos los que resitúan e hilvanan sus músicas en el fragmentado presente cultural. Está dividido en tres partes. En la primera, "Fronteras", nos muestra los universos globales del jazz, focalizando su atención sobre Asia Menor, el Cercano Oriente, el Caribe y la rivera sur del Mediterráneo –intentando visualizar las influencias de las músicas árabes en las del Caribe y en el *jazz*, pasando por el flamenco. En la segunda parte, "Diversidades", invita a otras personas a que reflexionen en torno a algunas de las diferentes dimensiones que conforman el jazz latino. Escriben Susan Campos, Berenice Corti, Pascale Jaunay, Pepe Janeiro, Juan Pablo González y Álvaro Menanteau. La tercera y última parte, "Anexos", reúne diferentes textos que miran en diversas direcciones desde el jazz: la novela negra, el Caribe, Arturo Chico O'farrill, Mongo Santamaría, Edgar Dorantes Trío, Sabu, Jerry González, Tommy Rodríguez, Francisco Fellove Valdés...

Un libro difícil de ubicar por sus características es *El jazz habla español* (2011) de Guido Michelone. Está editado en castellano en Italia por EDUCatt, fundación perteneciente a la Universidad Católica de Milán. Transcribe 64 entrevistas hechas a músicos latinos involucrados en el jazz. A través de ellas podemos conocer sus influencias musicales, su vida profesional, sus opiniones sobre el jazz de sus respectivos países de origen o residencia, y otros detalles que hacen de la publicación un referente documental para tomar el pulso al mundo del jazz hispanohablante mediante las opiniones de muchos de sus músicos.

Otra importante edición de 2012 son las actas del congreso *El jazz desde la perspectiva caribeña* (Instituto de Estudios Caribeños, 2012), organizado en abril de 2011 por el Centro Cultural Eduardo León Jiménez y el Instituto de Estudios Caribeños, en Santiago de los Caballeros, República Dominicana. En este congreso participaron investigadores de más de 20 países, abordando el jazz caribeño desde múltiples perspectivas. Las disertaciones y discusiones del congreso contenidas en la memoria conciben el género como resultado musical del diálogo e interacción entre las culturas afronorteamericana y afrocaribeña, ambas marcadas por los legados culturales tanto europeos como africanos en

América. El congreso abordó el jazz considerando sus vínculos con la cultura musical del Gran Caribe, su papel en la identidad de los afroamericanos, el sincretismo cultural en la región y los procesos de transculturación y conservación de identidades que lo acompañan. Así, la publicación recoge las conferencias y paneles de discusión: "El jazz afrocaribeño busca su fisonomía", "Los caminos del jazz: Estados Unidos y el Caribe" y "El jazz en el Gran Caribe y Brasil". Fue coordinada por Darío Tejeda y Rafael Emilio y se puede decir que aporta la más voluminosa y actualizada información publicada sobre el jazz caribeño hasta el momento.

Las escenas nacionales

Centrándonos en las escenas nacionales, en orden alfabético empezamos por Argentina, depositaria de una tradición jazzística importante y bien documentada. Cuenta con trabajos escritos desde finales de los años cuarenta, cuando el musicólogo Néstor Ortiz Oderigo comenzó a publicar sus estudios en torno a la música y la cultura negra en América Latina, en particular en el Río de la Plata. Hasta su muerte en 1996, Ortiz Oderigo publicó 27 libros y dejó cerca de 50 inéditos. Desde la década de los cincuenta sacó a la luz con la editorial bonaerense Ricordi: *Estética del jazz, Historia del jazz, Perfiles del jazz* y *Diccionario del jazz*. A mediados de los setenta se editaron *Guía del jazz* de Augusto Cichero (Huemul, Buenos Aires, 1976), con un capítulo dedicado al jazz en Argentina, y *El jazz: historia y presencia* (Editorial Convergencia, Buenos Aires, 1977) de Roque de Pedro, con algunas entrevistas a músicos argentinos. En 1994, Ricardo Risetti publicó *Memorias del jazz argentino. Décadas del '40 y '50. Músicos y orquestas argentinas de jazz* (Ediciones Corregidor, Buenos Aires), libro sobre un periodo de la historia del jazz argentino y sus músicos más sobresalientes. El autor incorpora información

histórica acerca del jazz en Argentina, biografías de los músicos, lugares donde tocaban las orquestas de jazz, sus publicaciones y sus grabaciones, los negros en el jazz argentino, etc. También está el libro *El jazz en la Argentina, testimonios* del periodista Edgardo Carrizo (Editorial El Escriba, Buenos Aires, 2002), un paseo por el jazz argentino a través de relatos y anécdotas.

En 1992, Sergio Pujol publicó el que, creo, es el trabajo más relevante hasta la fecha, el libro *Jazz al sur* (EMC, Buenos Aires), un estudio histórico sobre el jazz en Argentina. Este libro se ha convertido en un clásico en la materia y es de consulta indispensable para quien se ocupe del tema. Se reeditó en 2004 corregido y actualizado. El autor propone un panorama integral del jazz en Argentina, planteado con rigor y claridad. No es nada enciclopédico y, desde un claro enfoque sociocultural, describe una mirada informativa y crítica sobre la historia del jazz en el país. El material está organizado por décadas, desde el desembarco del jazz como producto importado en los espectáculos de Music Hall, hasta la década de 2000, deteniéndose en los momentos importantes de su formación y en el desarrollo de solistas y grupos argentinos: la llegada de Sam Wooding, el primer músico negro de jazz que visitó Argentina; los pioneros locales como René Cóspito, Eleuterio Iribarren y la *Jazz band* de Adolfo Carabelli; las orquestas típicas que incluían foxtrots en sus repertorios; el espacio de difusión que aportó la radio; el auge de las grandes bandas; la proliferación de los clubes de jazz; las visitas de los músicos más importantes al país –Gillespie, Armstrong, Ellington–; las revistas especializadas, los festivales, los programas de radio y los músicos locales con trayectoria internacional, y un pormenorizado recorrido por lo más sobresaliente que en materia de jazz ha venido sucediendo en los últimos años en el país. Otro libro complementario a los anteriores es *El jazz criollo y otras yerbas* (1945-1998) de Walter Thiers (Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1999), un recorrido por los protago-

nistas del jazz en Argentina en orden cronológico y con interesantes e informativos apéndices finales. También es muy recomendable visitar la web: http://jazzclub.wordpress.com/indice-de-articulos/ En esta web, los textos de Berenice Corti sobre el jazz argentino son muy recomendables y de interés más allá de su perspectiva local.

Sobre el jazz en Bolivia existe un número especial de la revista musical *Encuentro* (2003), dirigida por Mario Eduardo Vargas, donde se muestra el jazz boliviano a través de su producción discográfica, sus músicos y los eventos más importantes. En paralelo, la discográfica Discolandia puso a la venta la caja *Los pilares del jazz boliviano*, con los tres primeros discos editados del género en Bolivia: *Primer Festival de Jazz* (1968), grabado en vivo por Johnny González y su conjunto; *The Tiahuanacu Brass* (1969) de Johnny González junto a dos músicos norteamericanos y dos bolivianos (René Calderón y Lucho Mejía) y *Jazz a 4.000 metros de altura* (1976), del cuarteto de Johnny González. La edición de esta caja también estuvo coordinada por Mario Eduardo Vargas.

Del Caribe insular tal vez sea el jazz de Cuba el país más conocido y mejor documentado. Dos libros cuentan la aventura del género en la isla: *Descarga cubana: el jazz en Cuba 1900-1950* y *Descarga número dos: El jazz en Cuba. 1950–2000* (Ediciones Unión, La Habana, 2000 y 2002). Escritos por uno de los críticos de jazz más perspicaz en lengua española, el cubano Leonardo Acosta. Músico, periodista, musicólogo, ensayista y poeta, desde 1998 forma parte del Comité Asesor del American *Jazz* Heritage, del Smithsonian Institution. El primer volumen de *Descarga...* está dividido en cinco capítulos y empieza con la música del cornetista Manuel Pérez en Nueva Orleans a fines del siglo XIX, y termina con Machito, Mario Bauzá y Chano Pozo, el *cubop* neoyorquino y el *cubibop* habanero. El segundo volumen consta de cuatro capítulos, y comienza en La Habana de los años cincuenta

y termina con irakere y el despegue del jazz cubano actual. En este segundo volumen, Acosta muestra los cambios en la "infraestructura" de la música cubana en los años cincuenta y –a través de la vida cultural y nocturna de La Habana, las descargas y los conciertos– habla de la aparición del *filin*, la experimentación musical en las bandas sonoras del cine cubano, así como de los visitantes y anfitriones de los festivales de jazz de la capital cubana. Ambos volúmenes están armados a partir de entrevistas y conversaciones, recortes de prensa y recuerdos del autor –incisivo testigo de primera mano de casi todo lo que se narra en los libros–. *Descarga cubana...* es un mapa muy detallado del jazz afrocubano y un interesante recorrido sobre diferentes hechos históricos que facilitaron la recepción y la difusión del jazz en Cuba, posibilitando un desarrollo local con características propias. El libro cuenta con ilustrativos testimonios y anécdotas, y es de lectura obligada para conocer la importancia de los músicos y la musicalidad cubana en la arquitectura del jazz latino en Nueva York.

Un libro más de Leonardo Acosta donde reflexiona en torno al jazz cubano es *Otra visión de la música popular cubana* (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004); en él, Acosta aborda la cultura y la música popular cubana, y en ella el jazz, desde una mirada panorámica que abarca las interrelaciones e influencias de los distintos géneros de la música popular cubana a lo largo del siglo XX y su conexión con otras músicas del Caribe; un texto agudo y controvertido que rompe con muchos tópicos forjados en torno a las músicas afrocubanas. En la segunda parte del libro se aborda el jazz de forma directa. La enumeración de los capítulos da una idea del mismo: "La diáspora musical cubana en los Estados Unidos", "Interinfluencias y confluencias entre las músicas de Cuba y los Estados Unidos", "El impacto de 1898 en la música del Caribe: Cuba y Puerto Rico" y "Jazz afrocubano y afrolatino: etapas y procedimientos estilísticos".

El jazz cubano más actual se puede conocer en la versión digital de *La Jiribilla*, revista de cultura cubana. Su número 347, correspondiente a diciembre de 2007, bajo el título genérico de *Jazz cubano en el siglo XXI*, agrupa varios artículos temáticos y entrevistas que nos acercan al jazz que se está haciendo ahora en Cuba. En otros números de la revista se han publicados artículos sobre el jazz cubano y los festivales Jazz Plaza de La Habana. El número 347 puede encontrarse de forma gratuita en la siguiente dirección: http://www.lajiribilla.cu/2007/n347_12.html

Panamá es otro país que conserva una larga y vieja relación con EUA y el jazz. En el libro *Las expresiones musicales en Panamá, una aproximación*, de Noel Foster Steward (Editorial Universitaria, Panamá, 1997), se cuenta la historia y la importancia del jazz en Panamá en el capítulo dedicado a la música popular urbana. La obra es muy descriptiva, aunque interesante por la panorámica que muestra de la música panameña. Sitúa al jazz como la primera influencia musical urbana que recibe Panamá debido a su situación geográfica y política respecto a los EUA. Siendo desde sus inicios un país de grandes terminales portuarias y de tránsito obligado, hacia y desde el norte a través del Canal, ha recibido y hecho suyas grandes influencias culturales norteamericanas, entre ellas el jazz. De ahí la proliferación, a partir de la década de los veinte, de grupos musicales de jazz, sobre todo en las ciudades de Panamá y Colón, y su influjo en otras músicas urbanas locales.

Sobre el género que nos ocupa, en Chile existe un libro de 1964: *Panorama del Jazz* de Francisco Deza, que consiste en una corta introducción con un apéndice ilustrado mediante fotografías sobre el jazz en el país. Mucho más recientemente se ha publicado *Historia del jazz en Chile* de Álvaro Menanteau, editado en Santiago por la editorial Ocho Libros en 2006, el primer estudio amplio sobre el tema, que también va por la segunda edición corregida y aumentada. Consta de tres capítulos ordenados cronológicamente conforme las tres fases en las que el autor divide la evolución del jazz en el país. El primer capítulo, "El jazz como música popular", se ocupa de los primeros años de la música afronorteamericana en Chile. El capítulo central, "Más allá de la moda", abarca desde los años cuarenta hasta mediados de los setenta; y el tercer y último capítulo, "La fusión criolla", trata el proceso de integración por parte de los músicos de jazz chilenos de elementos rítmicos, melódicos e instrumentales de la música tradicional chilena en el *jazz*. Complementan el libro: una amplia discografía de seis páginas, una bibliografía y un útil "Índice de nombres, estilos y lugares". Va acompañado de un CD con una antología de grabaciones del jazz chileno.



Otros materiales importantes son: *El jazz actual en Santiago de Chile: perspectivas metodológicas, análisis y evaluación de performance*, donde se muestra cómo se forja el jazz en Santiago de Chile noche a noche en las actuaciones en directo de los músicos de la ciudad. Este texto es la tesis doctoral de Carlos E. Silva Vega en la Universidad de Bellaterra de Barcelona dirigida por Josep Marti. Se puede bajar en formato PDF, en: http://hdl.handle.net/10803/5189. También está la serie documental *Jazz_cl. Historia del Jazz en Chile* de Dereojo Comunicaciones, que conformado por seis capítulos de 50 minutos de duración cada uno, recorre los principales momentos de la historia del jazz en Chile, desde sus inicios en la década de los años veinte hasta la escena actual. En la internet, la presentación de la serie va acompañada de varios documentos en PDF de gran interés documental que se pueden obtener en: http://www.dereojo.cl/jazzcl/intro.swf

En Colombia, la editorial La Iguana Ciega ha publicado *Jazz en Colombia* de Enrique Luis Muñoz Vélez, que presenta un recorrido del jazz en ese país, desde la creación de la Orquesta Jazz Band Lorduy en Cartagena de Indias en 1923 hasta nues-

tros días, una amplia descripción sobre todo lo relacionado con aspectos relevantes del género y sus músicos nacionales; el proceso formativo del jazz en Colombia, los diferentes formatos orquestales, los festivales, su incidencia en la música popular a través de los arreglos presentes en pasillos, bambucos, porros, cumbias, currelaos y otras músicas locales, y una discografía jazzística de músicos colombianos junto a un interesante archivo fotográfico. Otra obra de la misma editorial es *Trayectoria histórica del Jazz Latino* de Samuel Minski, integrada por una introducción al mundo del jazz latino desde sus comienzos, con biografías de sus artífices más destacados y dos capítulos sobre su desarrollo y actualidad en Colombia. La Iguana Ciega también ha publicado: *Raíces del Jazz Latino en Cuba*, un compendio de los dos volúmenes de *Descarga Cubana* del musicólogo cubano Leonardo Acosta y *Otra visión de la música popular cubana* del mismo autor, ya comentado anteriormente.

El libro *Jazz en Bogotá*, coordinado por el periodista cultural Juan Carlos Garay y publicado por la Alcaldía Mayor de Bogotá en el 2011, muestra la escena jazzística de esa ciudad capital, y hace un recuento de lo que ha significado para ella la llegada del jazz. Los textos están firmados por Javier Aguilera, Juan Carlos Garay, Jaime Andrés Monsalve y Luis Daniel Vega, y cuenta con testimonios, relatos y fotografías que muestran el proceso de arraigo y afianzamiento del jazz desde su llegada hace más de cincuenta años. También pasa revista a la biografía y a la música de 15 relevantes intérpretes colombianos. La edición impresa va acompañada de un disco compacto que incluye grabaciones históricas, algunas tomadas de antiguas grabaciones en directo y tratadas en estudio, y otras de los escasos discos del primer jazz bogotano. En paralelo, la Alcaldía Mayor de Bogotá publicó otro libro, *Jazz al parque*, un recuento de lo que ha sido el Festival Jazz al Parque de Bogotá durante sus 15 años de existencia. Los libros pueden leerse o descargarse en la internet: http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/*jazz*_al_parque/ y http://issuu.com/patrimoniobogota/docs/*jazz*

Respecto al jazz en España, cabe destacar el libro de José María García Martínez: *Del* foxtrot *al jazz flamenco. El Jazz en España 1919-1996* (Alianza Editorial, Madrid, 1996). Es el primero y único editado sobre el tema hasta la fecha. El autor ha dedicado años a la investigación, la búsqueda y la ordenación de los documentos necesarios para contar las vicisitudes del jazz en España, desde su aparición tras la Primera Guerra Mundial hasta la fecha de publicación del libro. Además de bien documentado, es un periodista musical con conocimiento de causa sobre lo que escribe –ha vivido el jazz español muy de cerca desde la década de los sesenta–. Nos presenta a los músicos españoles más conocidos y a otros más desconocidos, las visitas de *jazzmen* importantes y las actuaciones que dejaron huella, así como los clubes y los festivales donde se fraguó el jazz español. Está acompañado de una extensa colección de fotografías que prácticamente ilustran todos los periodos que el libro marca. Completan la edición tres apéndices dedicados a los festivales más importantes de jazz en España, las publicaciones especializadas y un corto diccionario de términos relativos.

Otro volumen, *Filigrana, una historia de fusiones flamencas* (Editorial La Máscara, 1995), escrito por Luis Clemente, trata de la creatividad y las fusiones en el flamenco. Uno de los capítulos, "Flamenco y Jazz", es un texto de referencia para conocer el encuentro y la relación del flamenco con el jazz hasta mitad de los noventa. "Jazz-flamenco, azulado" es otro texto más actualizado de Clemente sobre ese género, que llega hasta 2010. Éste forma parte del libro *In-fusiones de jazz* (Arte-facto c. c. c., Sevilla, 2010) dirigido por mí, que intenta explicar la diversidad del jazz contemporáneo y cómo ha llegado a constituirse en lo que es. En este volumen también participan Luc Delannoy, con un capítulo sobre el jazz latinoamericano, y José María García

Martínez, que en el capítulo final del libro presenta una panorámica del jazz al comenzar la segunda década del siglo XXI.

Jazz en Barcelona 1920-1965 de Jordi Pujol Baulenas (Almendra Music S. L., 2005) relata la vida del jazz en la ciudad catalana desde la primera *jazz-band* que actuó en el Principal Palace en 1920, hasta la creación y la trayectoria del famoso club Jamboree en 1965. El libro se conforma por 562 páginas y 850 fotografías documentales, entre las que se encuentran numerosas reproducciones de anuncios de prensa y programas de mano de actuaciones, así como fotografías de músicos.

El jazz y sus espejos de Joaquin Romaguera i Ramió (Ediciones De la Torre, Barcelona, 2003) es una obra de interés especial por las referencias documentales que aporta. Está dedicado a la proyección y la presencia del jazz en diferentes manifestaciones culturales; se puede decir que documenta las expresiones diversas de la cultura del jazz en español y, sobre todo, en España. Editado en dos volúmenes, el primero repasa la presencia del jazz en los medios: en las artes plásticas, en la literatura, en la fotografía, en el cine, en otros géneros musicales, etc. El segundo comenta o referencia libros, revistas, folletos y otros tipos de publicaciones impresas relacionadas con el jazz. Una ingente fuente de información documental para los interesados en la cultura del jazz en español.

Otro libro a citar, aún no publicado en el momento de redactar estas líneas, es *Improvisando la Modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*, de nuestro compañero Iván Iglesias (Nortesur, 2012), mismo que está basado en una exhaustiva investigación documental. Nos muestra las diferentes derivas del jazz en España a través de los cambios que sufrió la sociedad española a lo largo de los años de dictadura franquista, desde el ostracismo que acompañó al jazz en los primeros años de la dictadura después de la Guerra Civil, hasta las visitas de los *jazzmen* estadounidenses más afamados, durante los años de la Guerra Fría al amparo de la política cultural propagandística del Departamento de Estado norteamericano –cuando EUA reanudó las relaciones diplomáticas y comerciales con España, asimismo relata los cambios de rumbo de la política cultural franquista al pairo de su política internacional y cómo esto repercutió en la difusión y la recepción del jazz en España, sentando las bases de su actual percepción social. Un estudio atípico en la escritura crítica musical española, sobre todo por la relación que expone, documenta y argumenta entre música y política y la formación del imaginario social en torno al jazz.

Sobre el jazz en México se editó un libro pionero en los años sesenta, *Nuestro jazz*, de Jaime Pericás (Bartolomeu Costa-Amic, 1964), un conjunto de artículos periodísticos que contiene algunas consideraciones sobre el jazz mexicano de esa década. En 1990, en *Los cuadernos del acordeón*, editado por la Universidad Pedagógica Nacional, se publicó un número de la serie Figuras del jazz contemporáneo, titulado *México en el jazz*, que reunía varios ensayos relacionados con el género de Evodio Escalante. El primero de ellos, "El jazz en México: un diagnóstico intempestivo" es una reflexión sobre el tema. Este texto había sido publicado anteriormente en la revista *Territorios* en 1982. En 1998, Xavier Quirarte publicó *Ritmos de la eternidad* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), con entrevistas a jazzistas como Bill Frisell, Herbie Hancock, Paquito D'Rivera y el mexicano Juan José Calatayud, publicadas originalmente en los diarios mexicanos *El Nacional* y *La Crónica*. Posteriormente, en 2001, Alain Derbez sacó a la luz la segunda edición de *El Jazz en México (datos para una historia)* editado por el Fondo de Cultura Económica (la primera edición data de 1994). Con gran cantidad de información, Alain Derbez lleva a cabo un recorrido detectivesco tras la presencia del jazz en los media mexicanos, desde sus primeras manifestaciones en México hasta finales del siglo XX, dando cabida

a opiniones de especialistas y músicos mexicanos. También en 2001 se editó el libro *Tiempo de solos, 50 jazzistas mexicanos*, con textos de Sergio Monsalvo y fotografías de Fernando Aceves. El libro da voz e imagen a medio centenar de jazzistas mexicanos representantes de distintas generaciones y estilos desde la A de Aanderud a la Z de Zuckermann. En 2009, Luzam Ediciones publicó *Panorama del jazz en México durante el siglo* XX. Una colección de textos, dados a conocer en prensa entre finales de los setenta e inicio de los ochenta, del músico mexicano Roberto Aymes, que además de contrabajista presenta y produce el programa *Panorama del jazz* en Radio UNAM desde 1978.

Pero quizás el libro que más extensamente describe el recorrido del *jazz* mexicano es *Catálogo casi razonado del jazz en México* de Antonio Malacara Palacios, editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta). Éste reúne la historia discográfica del jazz en México; contiene portadas, fichas técnicas y reseñas de los discos y casetes del jazz mexicano; y una compilación con los datos de más de 600 grabaciones de entre 1948 y 2005, además de diferentes textos sobre el tema publicados por Malacara en el diario *La Jornada* y en la revista *Conecte*, material que sirve para contextualizar los registros catalogados –una importante labor de investigación del autor y un valioso manual de consulta para los interesados en el jazz en México.

Antonio Malacara Palacios sacó en 2002 una compilación de sus notas periodísticas titulada *De la libertad en pequeñas dosis, notas del jazz nacional*, sobre los jazzistas mexicanos. También ha escrito la biografía del pianista veracruzano Juan José Calatayud, titulada *Modelo para armar*, y la biografía de otro músico importante del jazz mexicano *Eugenio Toussaint, las tangentes, el jazz y la academia*. En el 2007 coordinó el encuentro "Viaje al fondo del *jazz*" en el Museo Nacional de Culturas Populares de la Ciudad de México, donde diferentes agentes culturales involucrados en el jazz mexicano debatieron en torno a las perspectivas, las posibilidades y las propuestas que genera éste en México. El resultado ha quedado reflejado en el libro *Viaje al fondo del jazz, Coloquio-Memoria*, editado por la Universidad de la Ciudad de México en 2008.

En Perú, *Mixtura. Jazz con sabor peruano* (El Cocodrilo Verde Ediciones, Lima, 2003) del músico y periodista Jorge Olazo, trata de la historia de la fusión del jazz con la música popular peruana a través de un recorrido descriptivo de los grupos y los músicos que iniciaron y desarrollaron dicha fusión entre el jazz y los diversos géneros musicales del Perú. Más recientemente, la revista *El Muro* (Lima, 2011) sacó el artículo "Sabores en blanco y negro: Una guía para iniciarse en el jazz afroperuano" de Carlos Olivera Astete, quien lo presenta como resultado de la incorporación de ritmos afroperuanos, el festejo y el landó, a la base armónica característica del jazz donde, además, la improvisación es la parte primordial de la música. A través de los músicos peruanos más destacados plantea cómo la proximidad de la música popular afroperuana a sus raíces africanas ha facilitado una adaptación al jazz sin ninguna impostación, una fusión casi natural de ambas músicas. El artículo se puede leer y descargar en: http://www.revistaelmuro.com/01/articulo_2.html

Otro libro, *Fusión: banda sonora del Perú* (2007) de Efraín Rozas, presenta la música popular urbana peruana, y en ella el jazz peruano producto de la combinación de las tradiciones musicales andinas, afroperuanas y amazónicas con músicas como el *jazz* y el *rock*; resultando una propuesta musical totalmente original. El libro se acompaña de un video documental que revisa la historia y los momentos más importantes de la música de fusión en el Perú, y un CD con una selección musical. Está editado por el Instituto de Etnomusicología de la Universidad Católica del Perú.

Muy interesante es la excelente serie documental *Jazz en el Perú*, dirigida y presentada por Raúl Renato Romero para el canal estatal TV Perú. Se pueden visualizar sus cuatro capítulos en: http://youtu.be/1TQK5DXKJIY.

En Uruguay, el músico Rodolfo Schuster publicó en 1998 *El jazz en Uruguay, como lo viví y me lo contaron* (Melibea Ediciones, Montevideo). Incluye un CD con 14 temas de músicos del país grabados entre 1941 y 1997.

El jazz en Venezuela se puede conocer a través de *La Historia del jazz en Venezuela* de Simón Balliache (Editorial Ballgrub, Caracas, 1995). Muestra la vida pública del jazz en el país desde la década de los veinte, a través de la vida nocturna en la que se forjó, las personas y los personajes que lo hicieron posible y las diferentes vicisitudes por las que pasó hasta la consolidación de la actual escena de jazz venezolana. El libro se puede leer de forma gratuita en la web de Venezuela Analítica: http://www.analitica.com/archivo/vam1997.06/libro/index.html

También sobre el mismo tema está el libro de Federico Pacanins, *Jazzofilia*, con dos ediciones (Ballgrub, 1996; Alter Libris, 2003). Un capítulo está dedicado al jazz venezolano de los setenta a los noventa, "El jazz en Venezuela en las últimas tres décadas".

Otra aproximación es lo que presenta la revista *Cifra Nueva*, correspondiente al semestre enero-junio de 1998. "El jazz en Venezuela: trayectoria, presencia y proyección", escrito por Francisco Crespo Quintero, plantea otra perspectiva del jazz en el país. Se puede descargar en: http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/26777

Más allá de cualquier otra consideración, la importancia de los libros comentados hasta aquí radica en que dan cuenta de cómo la música de jazz se ha extendido por el mundo castellano parlante y es reinterpretada y resignificada por músicos y audiencias de muy diferentes lugares. Muestran cómo el jazz

se ha transformado de la mano de músicos de diferentes latitudes, y cómo ha sedimentado en contextos locales, constituyendo un patrimonio cultural de inestimable valor y muy poco conocido más allá de los músicos afamados y de las fronteras de cada país. Estas obras, además de la información que aportan: biografías, discografías, etc., permiten multiplicar los focos de observación y romper estereotipos, que desbloqueen esos espacios comunes en los que a veces parece que nos instalamos al hablar del jazz. Muestran también formas de acercarse, entender y hablar de la cultura y la música y, sobre todo, de la música como cultura; perspectivas que en su diversidad y diferencias señalan los procesos y mecanismos que constituyen y articulan hoy a la música de jazz en la cultura contemporánea.

Jazz en internet

El mundo del jazz en los países castellano parlantes es un mundo cultural y sonoro fascinante, lleno de sorpresas para quien quiera entrar en él y disfrutar de su música. Además de las publicaciones que hemos revisado, la internet aporta un fondo informativo y documental actualizado a diario. Ya hemos hablado de varios sitios donde encontrar información visual, sonora y escrita, pero el listado es extenso y variado. Hoy, la internet es un espacio público al que el escenario del jazz se ha adaptado sin problemas, sabiendo aprovechar sus potencialidades –aunque haya quienes vean como un problema el hecho de que los aficionados pueden hacer públicas sus opiniones simultáneamente a la de los críticos profesionales. García Canclini señala que el reordenamiento de la esfera pública que la internet ha provocado crea espacios donde cada vez más crece la información independiente y la conciencia ciudadana, se legitiman las demandas y las opiniones de la gente común y se limita y cuestiona la opinión de los grupos de poder

(Canclini, 2000). Quizás los aficionados comunes no tengan la erudición musical de los críticos profesionales –no tienen por qué, no es su trabajo–, pero tienen opinión y la aportan a los debates en torno a la música de jazz. Son juicios que complementan el de los profesionales de la crítica, el de los periodistas, el de los músicos y demás personas involucradas en la construcción cotidiana del jazz. Las nuevas formas de comunicación interpersonal que facilitan las tecnologías digitales hacen necesario repensar la interacción entre creatividad cultural y participación social en la esfera pública, no sólo en relación con los productores de arte y comunicación, también en la manera en que hoy se concibe la creatividad sociocultural de los receptores. La internet hace posible que las relaciones entre medios y audiencias contribuyan a hacer inteligible la vida social y no sólo a llevarla al espectáculo para espectadores pasivos –que también lo hace–. La creatividad sociocultural implica a los públicos como agentes activos y la internet propicia esta posibilidad. Se trata de favorecer la participación activa de audiencias y escuchas en la construcción de la cultura más allá del consumo pasivo.

La e-zine española, Tomajazz, una de las webs de jazz en castellano más visitadas, lleva en activo 10 años; actualiza diariamente los contenidos informativos puntuales y renueva mensualmente la e-zine con nueva portada y contenidos. Son más de 60 000 páginas visitadas mensualmente con más de 200 000 visitantes anuales. Además de mantener un foro abierto, Tomajazz está en distintas redes sociales. En Facebook, el perfil Tomajazz no acepta más usuarios y el grupo Tomajazz tiene unos 400 seguidores. También 500 seguidores en un grupo de Google, y otros tantos en Twitter. Es fácil de localizar y de participar. Algo parecido se puede decir de otras páginas. El listado de webs, foros y blogs que sigue no pretende ser exhaustivo. Teniendo en cuenta el dinamismo y la extensión de la red es posible alguna omisión, nuevas webs incorporadas después

de confeccionar esta lista o la desaparición de alguna de las citadas. De todas formas, su sola existencia y la calidad y variedad de información que ofrecen, muestran la efervescencia y el interés por el jazz en estos momentos –facilitando la conexión y la comunicación de una inmensa minoría.

Argentina

http://www.jazzeando.com.ar/
http://www.doctajazz.com.ar/principal.php
http://jazzclub.wordpress.com/
http://riverplatejazzfiles.blogspot.com/
http://www.argentjazz.com/
http://realbookargentina.com/
http://jazzycultura.wordpress.com/
http://www.livingjazz.net/
http://freejazzenargentina.blogspot.com.es/

Chile

http://www.purojazz.com/
http://www.vivojazz.cl/
http://www.chilejazz.com/
http://www.clubdejazz.cl/
http://rockyjazzenchile.blogspot.com.es/
http://musicadejazz.blogspot.com.es/
http://www.dereojo.cl/jazzcl/intro.swf

Colombia

http://www.jazzcolombia.com/
http://www.laiguanaciega.com/
http://www.musicalafrolatino.com/indexmarcos.htm

http://www.circuitodejazzcolombia.com/
http://jazzcolombia.bandvista.com/los-mejores-del-2010/

Cuba

http://www.live-jazz.org/Cuban/introcuban.html
http://www.jazzcuba.com/
http://www.cubamusic.com/page/CUB/ES/jazzcubano.aspx

Ecuador

http://www.teatrosucre.org/nosotros/nuestros-ensambles/938.html
http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post10

España

http://lnx.indajaus.com/acidjazzhispano/index.html
http://www.tomajazz.com/
http://www.jazzitis.com/web/
http://elclubdejazz.com/envivo/index.html
http://www.cuadernosdejazz.com/
http://www.apoloybaco.com/paginamaestrajazz.htm
http://www.granadajazz.net/
http://www.jazznoend.com/
http://www.distritojazz.es
http://chemajazz.blogspot.com/
http://jazzofftherecord.blogspot.com/
http://ecidonchafotosdejazz.blogspot.com.es/

Guatemala

http://jazzenguatemala.blogspot.com/

México

http://www.jazzenmexico.com/

Panamá

http://www.panamajazzproject.com/
http://jazzpanama.blogspot.com/

Paraguay

http://germanlema.blogspot.com/

Perú

http://www.jazzoneperu.com/
http://www.waterbabiesjazz.blogspot.com
http://carapulcrajazz.blogspot.com/
http://jazzandbluesperu.blogspot.com/

República Dominicana

http://jazzendominicana.blogspot.com/
http://musicamaestrord.blogspot.com/
http://barcodejazz.blogspot.com/

Uruguay

http://www.jazztour.com.uy/
http://esferica.blogspot.com/2008/03/jazz-de-ac.html
http://www.actualjazz.blogspot.com/
http://enclavedejazz.blogspot.com/

Venezuela

http://www.jazzcaribe.net/programas.htm
http://latinjazzvenezuela.blogspot.com/
http://viajealfondodeljazz.blogspot.com/

Información general

http://rizomas.blogspot.com/
http://www.anapapaya.com/
http://www.americalatinajazznetwork.net/
http://www.jazzsiglo21.blogspot.com/
http://www.noticiasjazz.blogspot.com/
http://impronta-de-jazz.blogspot.com/
http://www.salsajazz.com/index.php
http://www.laconga.org/espanol.htm
http://jazzfusion.tv/bootlegaudio.104.html
http://www.jazz.com/
http://joefarrell.jazz59.com/index2.html
http://salsaglobal.ning.com/profile/latinjazzvenezuela
http://www.fania.com/
http://www.herencialatina.com/
http://www.latinjazzclub.com/
http://www.latinjazz.com/
http://www.latinjazznet.com/
http://www.jazz-clubs-worldwide.com
http://jazzstudiesonline.org/
http://www.rhythmchanges.net/
http://www.jazzinstitut.de
http://www.jazzcontemporaneo.com/blog/index.html

Bibliografía

ACOSTA, Leonardo (2001). *Raíces del Jazz Latino*. La Iguana Ciega, Barranquilla, Colombia.

______ (2004). *Otra visión de la música popular cubana*. Letras Cubanas, La Habana, Cuba.

ADEL, Joan-Elies (1998). *La música en la era digital*. Editorial Milenio, Lleida, España.

BARICCO, Alejandro (1999). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Siruela, Madrid, España.

BLANNING, Tim (2011). *El triunfo de la música*. Acantilado, Barcelona.

BURKE, Peter (2010). *Hibridismo Cultural*. Akal, Madrid, España.

______ (2011). *Formas de historia cultural*. Alianza Editorial, Madrid, España.

CARLES, Philippe, André Clergeat y Jean-Louis Comolli (1995). *Diccionario del Jazz*. Anaya & Mario Muchnick, Madrid, España.

COOKE, Mervyn y David Horn (eds.) (2002). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge University Press, Cambridge, USA.

COTÉ, Gérald (2011). *Le Jazz, vu de l'interieur*. Varia, Quebec, Canadá.

DAY, Timothy (2002). *Un siglo de música grabada*. Alianza, Madrid, España.

DEVEAUX, Scott (1998). "Constructing the *Jazz* Tradition", Robert G. O'Meally (ed.), *The jazz cadence of american culture*. Columbia University Press, New York, USA.

FAULKNER, Robert y Howard Becker (2011). *El jazz en acción, la dinámica de los músicos sobre el escenario*. Siglo XXI editores, Buenos Aires, Argentina.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México DF.

_______ (2003). "Noticias recientes sobre hibridación", *TRANS, Revista Transcultural de Música*. Núm. 7, (15 de octubre de 2009), www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm

_______ (2000). "Industrias culturales y globalización: Procesos de desarrollo e integración en América Latina", *Revista de Estudios Internacionales*. Vol. 33, núm. 129, (15 de junio de 2012), www.revistas.uchile.cl/index.php/REI/article/view/14982

GIOIA, Ted. (2002). *Historia del Jazz*. FCE-Turner.

HANNERS, Ulf (1998). *Conexiones transnacionales, cultura, gente, lugares*. Cátedra, Valencia, España.

HEBLE, Ajay (2012). *Caer en la que no era. Jazz, disonancias y práctica crítica*. Universidad Veracruzana, Xalapa, México.

HOBSBAWM, Eric J. (2010). *Historia Social do Jazz*. 6º ed., Paz e Terra, Sao Paulo, Brasil.

_______ (1999). *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. Crítica, Barcelona, España.

JOHNSON, Bruce (2002). "The *jazz* diaspora", en Mervyn Cooke y David Horn (eds.), *The Cambridge Companion to Jazz*. Pp. 33-54, Cambridge University Press, Cambridge.

JONES, LeRoy (1978). *Música Negra*. Júcar, Gijón.

_______ (2011). *Blues People, Música negra en la América blanca*. Nortesur, Barcelona, España.

LOMAX, Alan (1991). *Mister Jelly Roll*. Virgin Books, London, UK.

MARTÍ, Josep (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Deriva Editorial, Sant Cugat del Valles.

_______ (2004). "Transculturación, globalización y músicas de hoy", *TRANS*. Núm. 8, 16 de octubre de 2009, http://www.sibetrans.com/ trans/trans8/marti.htm

ORTIZ, Fernando (1993). *Etnia y sociedad*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.

RUESGA BONO, Julián (ed.) (2005). *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital*. Arte-facto c. c. c., Sevilla, España.

_______ (2010). *In-fusiones de jazz*. Arte-facto c. c. c., Sevilla, España.

RUESGA BONO, Julián y Norberto Cambiasso (eds.) (2008). *Más allá del rock*. INAEM, Madrid, España.

SERRANO, Basilio (2007). "Puerto Rican Musicians of the Harlem Renaissanse", *Centro Journal*. Vol. XIX, núm. 002, The City University of New York, pp. 94-119, 15 de mayo de 2012: http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=37719206

SHIPTON, Alyn (2007). *A new history of jazz*. Continuum, New York-London.

ZENNI, Stefano (2012). *Storia del jazz. Una prospecttiva globale*. Nuovi Equilibri, Viterbo.

Discografía

ALDANA, Melissa (2010). *Free Fall*. Inner Circle Music.

BARRETO, Julio, Latino World (2008). *Live & Rhythm*. Termidor Music.

BENAVENT, Carles, Tino Di Geraldo, Jorge Pardo (2008). *Sin Precedentes*. Nuevos Medios.

CABRERA, Felipe (1999). *Made in Animas*. EGREM.

CASAZZA, Carlos y Ernesto Jodos (2009). *La palabra kilómetros*. Sony BMG.

COREA, Chick, Arturo Sandoval, Pete Escovedo y Poncho Sánchez (2000). *Jam Miami: A Celebration of Latin Jazz*. Concord Jazz.

D'3 (2006). *3 de d'3*. Quadrant.

DORADOS, Los y Cuong Vu (2008). *Incendio*. Intolerancia.

FONSECA, Roberto (2007). *Zamazu*. ENJA.

GONZÁLEZ, Jerry (2004). *Jerry González... y los piratas del flamenco*. Lola records/Sunny Side.

HOLLAND, Dave y Pepe Habichuela (2010). *Hands*. Dare2 Records.

MELA, Francisco (2005). *Melao*. Ayva Music.

NACHT, Luis (2006). *El presente*. Baurecords.

NIÑO Josele (2009). *Española*. Warner Music.

NOLÉ, Ricardo (Trío) (1999). *Isla de Flores*. Mundo Records, Buenos Aires.
NUÑEZ, Gerardo y Perico Sambeat (2003). *Cruce de Caminos*. Resistencia.
PATRICIO, Domingo (2008). *Domingo Patricio*.
PÉREZ, Danilo (1996). *Panamonk*. Grp Records.
RABADE, Abe (2010). *Zigurat*. Nuba Records, S. L.
RAMÍREZ, Humberto y Giovanni Hidalgo (2010). *Best Friends*. Connector Records.
SÁNCHEZ, David (2008). *Cultural Survival*. Concord Records.
VARIOS (2003). *Jazz Viene Del Sur-Pasajes*. Resistencia.
VELASCO, Germán y Jorge Reyes (2005). *Latin Jazz Live! From Cuba*. Universal Latino.
VIDAL, Luis (Trío) (2009). *Mompiana*. EmArcy.
ZENÓN, Miguel (2008). *Esta Plena*. Marsalis Music.

EL JAZZ EN LA ARGENTINA. DEL PALADAR MUNDANO AL GUSTO LOCAL

SERGIO PUJOL

A la memoria de Nano Herrera, quien tanto hizo por la difusión del jazz en la Argentina.

I

En el concurrido paisaje de las ediciones discográficas de *jazz argentino* –ya tendremos tiempo para discutir el gentilicio– destaca un registro reciente que tiene a Leandro *Gato* Barbieri como principal solista.[1] Cuando creíamos que de *Gato* sólo se podían aguardar, en el mejor de los casos, réplicas de sus muy aclamadas hibridaciones de *free jazz* y materiales folclóricos latinoamericanos, el saxofonista nos sorprende con una música que, en otras manos y otros contextos biográficos y nacionales, poco tendría de novedoso.

Sucede que *New York Meeting* marca, súbitamente, un giro hacia el pasado. No porque el estilo *hard bop* en el que se encuadra el disco deba considerarse *per se* un signo anacrónico (antes bien, una suerte de neo *hard bop* marca el pulso en varias *escenas* del jazz en el mundo), sino por el valor sentimental del álbum en cuestión. En efecto, justo cuando sus mejores discos

[1] *Gato* Barbieri, Carlos Franzetti, David Finck y Néstor Astarita, *New York Meeting*.

para Flying Dutchman empezaban a reeditarse,[2] *Gato* decidió reunirse en Nueva York con dos viejos amigos de la Argentina –el baterista Néstor Astarita y el pianista Carlos Franzetti– y un contrabajista norteamericano –David Finck– para recuperar con ellos, un poco a la manera proustiana, la memoria de aquellas veladas del Jamaica, un club de jazz de la Buenos Aires de principio de los años sesenta, que supo tenerlo como principal animador, poco antes de que emprendiera su viaje definitivo hacia Europa primero y los Estados Unidos más tarde.

No deja de resultar irónico que el más argentino de los discos recientes de *Gato* –argentino porque su sonido remite a un momento particular de la vida cultural de la ciudad de Buenos Aires, cuando, efectivamente, *Gato* Barbieri vivía y circulaba entre nosotros de modo cotidiano– no esté desarrollado sobre formas y ritmos latinos sino con base en creaciones de Thelonious Monk, John Coltrane y Miles Davis. Es cierto que anda por ahí una versión de "Prepárense" de Astor Piazzolla, pero esto no marca ninguna diferencia en un disco estilísticamente homogéneo.

Este *Gato clásico* despierta interrogantes. ¿Dónde reside la "argentinidad" de una ejecución jazzística, si acaso es lícito hablar en esos términos? ¿Tiene la controvertida expresión *jazz argentino* igual significación para todos los argentinos que amamos y escuchamos jazz sin reparar demasiado en las procedencias nativas de sus intérpretes? ¿Debemos concluir, como afirma la investigadora Berenice Corti, que la producción discursiva de los principales músicos argentinos de hoy se sostiene

---

[2] *The Third world* y *Bolivia* de 1969 y 1970, respectivamente, fueron producidos por Bob Thiele en la serie de discos de Barbieri, que lo consagró como el principal referente de la fusión *jazzera* de impronta latinoamericana. En 2009, el sello Sony/RCA reeditó en CD esos y otros registros de Barbieri.

en la tensión entre la alteridad cultural y la identidad, y que por lo tanto existe, al menos tentativamente, un jazz argentino?[3]

Se trata de un debate abierto, sin conclusiones definitivas. Un debate de nuestro tiempo, impensable hace veinte o treinta años, cuando los músicos de jazz no estadounidenses deseaban sonar del modo más estadounidense posible, así como muchos blancos norteamericanos querían sonar como afroamericanos. En aquel tiempo, preguntar por la identidad nacional de un intérprete de jazz resultaba tan inapropiado como indicar algún rasgo de estilo argentino en la manera en que Martha Argerich ejecutaba la *Toccata* de Prokofiev. La situación ha cambiado, de eso no hay dudas. La interrogación por aquellas marcas que pertenecen al patrimonio cultural sudamericano se hace presente en los planos articulados de la escritura y la interpretación, toda vez que el jazz se define como género musical a partir de la improvisación sobre un determinado material.

Quizá no estemos ante una problemática exclusivamente argentina: sabemos de la idiosincrásica producción jazzística italiana, por ejemplo, a la que se le atribuye una especial predilección por las melodías bellas. En el contexto latinoamericano, el caso cubano es bien interesante, ya que la escena del jazz afrocubano ha intentado, no siempre con fortuna, diferenciarse del muy panamericano *jazz latino*.[4]

---

[3] Berenice Corti: "La otredad encarnada: cuestiones de identidad y alteridad en discursos y performance del jazz argentino". Ponencia en el coloquio Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina. Asociación Argentina de Musicología y Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, agosto, 2010.

[4] En una entrevista que le hicimos al pianista Chucho Valdés, éste insistió en diferenciar el jazz afrocubano del jazz latino. Sergio Pujol: "Chucho Valdés. Tócala de nuevo Chucho", *revista Ñ de Clarín*, Buenos Aires, 22 de octubre de 2003, p. 9.

Como efecto tardío o secundario de la globalización, el tópico de la identidad regional y/o nacional ha venido a ocupar distintos territorios del mundo de la cultura. Se habla de identidades de grupo o de colectividades, si bien esto no necesariamente supone, para las identidades culturales, la posesión o exhibición de marcas "locales" totalmente definidas.

Ciertamente, no podemos desconocer que la Argentina es un país que ha vivido obsesionado por la cuestión del "quiénes somos" –hoy seguramente formulada con más delicadeza–; la cuestión forma parte del núcleo duro de los problemas del país, que por cierto no han sido ni son pocos. Atravesado por corrientes inmigratorias que sucesivamente fusionaron y colisionaron con el elemento vernáculo; sacudido por crisis institucionales y políticas; modelado por una realidad social y cultural bastante diferente a la de los otros países de la región; escindido entre su capital federal, la poderosa ciudad de Buenos Aires, y las provincias (el "interior") y expuesta su economía nacional a la cruel dialéctica centro-periferia: ¿cómo negar que el país presenta una particular susceptibilidad frente al tema de la identidad? No debería entonces llamar la atención que dicho tema haya llegado, finalmente, a las aguas del jazz. Piénsese que la Argentina es uno de los pocos países del mundo –si no el único– en el que existe un movimiento cultural denominado *rock* nacional.

Es indudable que buena parte del florecimiento del jazz en la Argentina de los últimos años –podríamos fechar el comienzo del auge hacia los finales de la década de 1990– se ha sostenido en la búsqueda más o menos sistemática de un lenguaje musical en el que se corporizan las huellas de una identidad local, sin por ello desertar del jazz "a secas". En tal caso, el jazz argentino vendría a ser una suerte de estilo diferenciado. Por eso, la proliferación de pies rítmicos folclóricos y el empleo de materiales del cancionero argentino –especialmente del tango, y más recientemente de llamado *rock* nacional– no son considerados extraños al universo de una música que seguimos llamando jazz.

Pero este énfasis en la acentuación de lo propio no puede hacernos olvidar que antes, desde su irrupción en los años veinte hasta las cercanías del fin de siglo, el jazz fue, en primer y vigoroso término, una "alteridad cultural". Y que la historia de esa alteridad, finalmente metabolizada por la cultura argentina, terminó constituyendo la memoria algo desenfocada del hoy llamado *jazz argentino*. Algunos músicos jóvenes se han dado cuenta de esto, y han orientado sus trabajos más recientes en dirección al "rescate" o puesta en valor de esa tradición sin tradición. Por ejemplo, ahí está la obra compuesta por el contrabajista Mariano Otero en homenaje al veterano guitarrista y docente Walter Malosetti.[5] Lo mismo puede decirse de la fuerza con la que los discos de Oscar Alemán –maestro, en su momento, del propio Malosetti– están enriqueciendo el horizonte del *gipsy swing* o "jazz con cuerdas" entre los guitarristas jóvenes.[6]

A su vez, si bien incompletas y discontinuas, las reediciones de grabaciones hechas en Buenos Aires muchos años atrás aportan lo suyo. Desde los trabajos "de protesta" de Jorge López Ruiz –*Bronca Buenos Aires* y *El grito*–[7] hasta el redescubrimiento de Sergio Mihanovich, cuya canción "Some time ago" figura en los repertorios de algunos de los más grandes músicos de la historia del jazz, ha empezado a instalarse en el imaginario cultural de los argentinos la idea de que, más allá de hipotéticos tintes originales, existió una producción jazzística local que tal

---

[5] Mariano Otero: "Desarreglos sobre música de Walter Malosetti". Obra encomendada por Adrián Iales para el Festival Buenos Aires Jazz 2008.

[6] Al momento de escribir estos apuntes, se anuncia el IX Festival Internacional de Jazz Django en la Argentina. Buena parte del elenco de bandas, grupos y solistas están tan cerca de Django Reinhardt como de Oscar Alemán.

[7] Ambos discos reeditados por el sello Acqua Records en 2006 y 2007.

vez merecería la pena ser revisada con más cuidado. Al fin y al cabo, de esa producción nació *Gato* Barbieri, acaso el improvisador que, años después de sacarle brillo a los viejos *standards* americanos, llevó más lejos y con mejores resultados el desafío de un jazz "tercermundista".

II

Las primeras noticias de jazz en la Argentina llegaron envueltas en el paquete de un exotismo de factura industrial. El paquete venía de los Estados Unidos, pero sin un remitente del todo preciso. Entre la sorpresa y la confusión –en un artículo de la revista *Caras y Caretas* de mediados de la década de 1920 se afirmaba que el jazz había nacido en los bajos fondos de San Francisco–,[8] público y medios argentinos asimilaron las noticias largándose a bailar. Y entonces los bailes de salón se llenaron del *two-step*, *shimmy*, *charleston* y foxtrot (este último envejecería más lentamente que los anteriores).

Por la época en la que el tango se convertía en la adicción favorita de los porteños, la demanda de "música americana moderna" llegó para poner un matiz diferente. Metonimia del nuevo coloso del capitalismo, el jazz arribó a Buenos Aires más o menos por la misma época en que se exportó a Europa. Finalizada la Primera Guerra Mundial, el gobierno argentino intentó que su producción agropecuaria volviera a cubrir las peticiones alimentarias de los europeos, pero asumiendo que un nuevo factor de poder empezaba a terciar en el conjunto de las relaciones internacionales. Como bien apuntan Mario Rapoport y Claudio Spiguel, las transformaciones operadas por la Guerra

[8] *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 10 de enero de 1925, p. 22.

Mundial "afectaron la estructura del comercio y de las inversiones características de la penetración económica británica en América Latina".[9]

El efecto cultural de esta afectación fue el proceso de lenta "americanización" del ocio y el entretenimiento de los sectores urbanos. El cine, en su versión hollywoodense, creó un nuevo marco sensible, frente al cual ningún sector social fue completamente indiferente. La popularidad del cine *mudo* y el impacto de nuevas teatralidades tuvieron su correlato musical en el jazz, o esa cosa parecida que empezaba a sonar por todas partes. Un poeta-editor de gran actividad por esos años, el "martinfierrista" Evar Méndez, recordaba haber visto y escuchado una agrupación de *ragtime* poco antes de la finalización de la Guerra Mundial.[10]

Sin embargo, en el recuerdo de Méndez, el *ragtime* era ejecutado por músicos ingleses, o en todo caso por un combinado de norteamericanos e ingleses. No se trata de un dato menor: buena parte de la música de raíz afroamericana que arribó a la Argentina a lo largo de los años veinte y treinta lo hizo desde las capitales europeas. Nueva York, París (un poco más que Londres, claro) y Buenos Aires: esa era la ruta de una triangulación perfecta, ya que las agencias de contratación de espectáculos funcionaban principalmente en Europa... y los argentinos miraban a Europa, por más que empezaran a consumir cada vez más productos de procedencia norteamericana.

[9] Mario Rapoport y Claudio Spiguel, *Relaciones tumultuosas. Estados Unidos y el primer peronismo*, Emecé, Buenos Aires, p. 20.

[10] Evar Méndez fue cofundador de la revista de arte y literatura *Martín Fierro*. Esta publicación promovió a lo largo de los años veinte las vanguardias artísticas europeas y polemizó con la cultura de izquierda del grupo Boedo. Si bien esporádicas y musicalmente poco precisas, las referencias al *jazz* de la publicación indican un creciente interés por la cultura popular norteamericana como paradigma de cultura moderna.

Los casos de la orquesta de Sam Wooding (1927) y del espectáculo de Josephine Baker (1929) son bien interesantes para entender de qué manera París, en cuanto ciudad legitimadora de cultura, podía mediar entre las nuevas formas de la cultura popular norteamericana y el público argentino.[11] El impacto que estos espectáculos "negros" produjeron entre el público argentino –Wooding se presentó en el teatro Empire el 8 de abril de 1927 y la Baker debutó el 23 de septiembre de 1929 en el Astral– no hizo más que acrecentar el interés por una música que, originaria de los Estados Unidos, empezaba a ser imaginada dentro de una genealogía afroamericana. Si bien los discos de Paul Whiteman se vendían a ritmo sostenido y la mayoría de los músicos argentinos inscritos en el jazz –Eleuterio Iribarren, René Cóspito y Eduardo Armani destacaban ampliamente– tomaba como punto de referencia las versiones más estilizadas de la música de baile, la identidad "negra" del jazz ya no era asunto discutible. Lo negro estaba de moda, como bien lo habían hecho saber las vanguardias artísticas apenas unos años antes.

Incluso en las versiones de las orquestas de tango convertidas en *jazzband*, el elemento afro no pasaba completamente inadvertido. Cada vez que Osvaldo Fresedo, Roberto Firpo, Adolfo Carabelli y Francisco Canaro, todos ellos acreditados hombres de tango, buscaban satisfacer una demanda de música para baile cada vez más diversificada, apelaban a los timbres de las trompetas, los trombones y los clarinetes, agregándolos a las cuerdas. Para una mayor vivacidad rítmica, incorporaban el golpeteo de la potente batería. La sola presencia de esos sonidos, completamente ajenos a la paleta tímbrica del tango, representaban el imaginario sonoro norteamericano y, más precisamente, "negro".

Modernidad, negritud y americanidad –entendiendo lo *americano* en su sentido restringidamente estadounidense– eran categorías contenidas en los compases del foxtrot, el *shimmy* y el *charleston*. En esos bailes pletóricos de síncopas, vientos y percusión parecía vivir el espíritu liberado de los *roaring twenties*. Desde luego, nada de improvisación había en aquellas formaciones que hacían las delicias de los bailarines; ¿pero acaso no sucedía más o menos lo mismo en los salones de Nueva York, salvo que el titular en cuestión se llamara Fletcher Henderson o Duke Ellington? Los primeros discos de King Oliver con el muy joven Louis Armstrong en segunda trompeta formaron un mismo lote con los de bandas y orquestas hoy completamente olvidadas.

Al promediar los años treinta, sin embargo, de aquel lote uniforme se empezaron a decantar aquellas piezas de mayor fervor rítmico y libertad de improvisación. No para todos, claro. Quienes sólo buscaban en la palabra jazz un mayor estímulo para bailar, abrazarían con entusiasmo el sonido de las grandes bandas del *swing*, allí donde, sin mayores distinciones, se imponían Glen Miller, Tommy Dorsey, Casa Loma, Artie Shaw, Guy Lombardo y el siempre interesante Benny Goodman.

Pero también estaban los conocedores más exigentes, aquellos que consideraban al jazz una forma cultural digna de ser justipreciada a la par de la música académica... o casi. Eran los oyentes que buscaban con celo de coleccionista los discos importados –con la crisis de los treinta la pesquisa se había vuelto más difícil–, asistían a los conciertos de *blues* y negro-*spirituals* que la cantante (luego conductora de radio y televisión) Blackie brindaba en la asociación cultural Amigos del Arte, leían con regularidad el mensuario *Síncopa y ritmo* y tendían a relacionar el fenómeno artístico del jazz con la situación de discriminación que los afroame-

---

[11] Para los conciertos de Wooding en Buenos Aires, puede consultarse nuestro libro *Jazz al sur. La música negra en la Argentina* (Emecé, Buenos Aires, segunda edición, 2004). Sobre el debut y el impacto cultural y político de Josephine Baker hemos escrito "Josephine Baker, 1929. La Venus de Ébano en Buenos Aires", en *El Bosque*, Diputación de Zaragoza, mayo-agosto 1994, núm. 8, pp. 143-152.

ricanos sufrían en los Estados Unidos, aun bajo la legislación un poco más progresista del presidente Franklin D. Roosvelt.

En materia se saberes musicales, los melómanos del jazz apreciaban la imaginación constructiva de un solo de trompeta –Louis Armstrong, en primer término–, diferenciaban la calidad de un ensamble en el cual la improvisación y el arreglo se potenciaban mutuamente –Duke Ellington y Count Basie– y tenían un conocimiento relativamente amplio de cómo había sido la protohistoria del género jazzístico. Un verdadero interés intelectual por el jazz, superior incluso al que los poetas y narradores *modernos* habían expresado en los años veinte, fue creciendo hacia finales de los años treinta y durante toda la década siguiente. De ese clima de ideas emergieron el musicólogo Néstor Ortiz Oderigo, el difusor –también hombre de cine– León Klimovsky y un nutrido número de músicos argentinos más o menos especializados en jazz.

La orquesta Dixi Pals, la cantante Lois Blue, el violinista de origen chileno Hernán Oliva y muchos músicos de fila, en general buenos lectores de partituras y hábiles recreadores de las marcas sonoras del estilo *swing*, se fueron haciendo su lugar en el mercado argentino de música popular. Desde la radiofonía y una industria discográfica que empezaba a recuperarse después de la recesión mundial, el vocablo *jazz* iba cobrando, en torno a la difusión de sus grandes intérpretes norteamericanos, una mayor entidad comercial y artística. Fue entonces que dos músicos, un guitarrista llamado Oscar Alemán y un pianista de apellido Villegas apodado *Mono*, emergieron como los primeros grandes solistas del jazz en la Argentina.

III

Nacido en 1909 en un pueblo próximo a Resistencia, provincia del Chaco argentino, Oscar Alemán fue el primer músico sud-

americano que descolló en las ligas mayores del jazz internacional. Se formó de manera autodidacta entre Brasil y la Argentina, y después de un recorrido tangencial al jazz –hizo tango y música latinoamericana al lado del brasileño Gastón Bueno Lobo– le llegó la oportunidad de sumarse a la Melodic Jazz du Casino de París, orquesta de acompañamiento de la cantante y bailarina Josephine Baker. Así se aseguró un pase al mundo del espectáculo francés de los años treinta. Según él mismo contó en varias ocasiones –información que el crítico Charles Delaunay certificó en su libro *Delaunay's dilemma: de la pinture du jazz*–,[12] Alemán compartió escenarios y *jam sessions* con Django Reinhardt y los músicos de su entorno. Si bien estas sesiones no llegaron nunca al disco, Alemán sí participó en grabaciones del trompetista Bill Coleman, el violinista Svan Asmussen, el clarinetista Danny Polo, el pianista Freddie Taylor, el director Eddie Brunner y el acordeonista Gus Viseur.

Solista brillante en días en que los guitarristas difícilmente lograban destacar en los ensambles, Oscar Alemán debió interrumpir su periplo europeo cuando el 14 de junio de 1940 las tropas nazis entraron a París. De regreso en Buenos Aires, firmó contratos con Radio Belgrano y con el sello Odeón y fue, hasta fines de los años cincuenta, uno de los principales animadores del espectáculo argentino. Su histrionismo y su falta total de prejuicios a la hora de seleccionar un repertorio heterogéneo, con el jazz dándole la mano al choro, a la samba, al bolero y a los últimos éxitos de la canción europea, lo aproximaron más al "gran público" de los años peronistas –ese que colmaba las

[12] Editado en París en 1985 por el sello W, el libro incluye un interesante recuerdo de la estadía de Alemán en Francia a la mitad de la década de los veinte. Delaunay recuerda al argentino como un guitarrista de gran talento y mucha personalidad musical. Afirma, incluso, que su estilo era más moderno que el de Django Reinhardt.

pistas de baile al compás de "típica y jazz"– que a los aficionados a la música de improvisación.

Para estos últimos, Alemán era un talento desperdiciado en aras del entretenimiento. Sin embargo, cuando en 1973, tras varios años de exilio interior, el guitarrista regresó a los escenarios y grabó un álbum con la orquesta de Jorge Anders,[13] una suerte de reivindicación artística vino a coronar sus últimos años de vida. Murió en 1980. Para entonces, un grupo como Swing 39 lo reconocía como maestro. Hoy su nombre no está completamente olvidado. Una línea genealógica lo vincula, en grados diferentes, a Walter Malosetti y Ricardo Pellican. Por su parte, el director cinematográfico Hernán Gaffet lo rescató en un cálido documental,[14] y sus grabaciones argentinas se reeditan cada dos por tres, si bien de manera un tanto caótica.

Diferente fue el caso del pianista Enrique *Mono* Villegas. Hijo dilecto del estilo *swing* –solía mencionar a Duke Ellington, Coleman Hawkins y Art Tatum entre sus fuentes de inspiración–, Villegas ingresó a la música por la puerta académica, para luego virar hacia el jazz sin por ello abandonar del todo el repertorio clásico (llegó incluso a grabar los preludios de Chopin en línea jazzística). Apodado *Mono* por su andar desgarbado y su aspecto físico, Villegas creó con su música, y en torno a ella, una figura característica de la vida porteña. Fue bohemio en el sentido coloquial del término y rebelde en ciertos actos clave de su vida, como cuando, radicado en Nueva York, se negó al pedido

---

[13] Para consultar la discografía completa de Alemán, nada como la página web de Hans Koert: "The rediscovery of Oscar Alemán" (http://people.2eelandnet.nl/koerthehlz/tuneO.htm). También es interesante el sitio http://oscar-aleman.bogspot.com. Sobre la vigencia del músico y su sentido lúdico, hemos reflexionado en nuestra nota "Un argentino en el reino del swing", *revista Ñ de Clarín*, Buenos Aires, 7 de marzo de 2009, pp. 34-35.

[14] *Oscar Alemán. Vida con swing*. La Pintada Producciones, Jorge Poleri y Hernán Gaffet, con el apoyo del I. N. C. A. A., Buenos Aires, 2004.

que le hizo la Columbia para que grabara un disco de homenaje al compositor cubano Ernesto Lecuona. Según él mismo relataría, el desplante le valió el fin de su relación con el sello multinacional y el consiguiente regreso a Buenos Aires, después de tres años muy auspiciosos en los Estados Unidos, donde llegó a grabar dos LP junto al contrabajista Milt Hinton y el baterista Cozy Cole.[15]

Mientras Oscar Alemán pudo convertir su regreso a la Argentina en una situación de mucha popularidad y de empatía con el mundo del espectáculo, Enrique Villegas nunca traspasó los límites de un reconocimiento de especialistas. Entre sus seguidores y admiradores figuraron músicos de la talla de Astor Piazzolla –el tema "Villeguita", estrenado por la orquesta que el bandoneonista dirigía en 1946, quedó como testimonio de esa admiración– y Gerardo Gandini, por citar dos referencias fuertes de la música argentina de la segunda mitad del siglo XX.

Entre 1964, fecha de su regreso a la Argentina, y su muerte veinte años más tarde, Villegas grabó una serie de discos en el formato de trío de piano, contrabajo (Jorge López Ruiz, Oscar Alem) y batería (Osvaldo López, Eduardo Casalla). Allí recreó el canon de las melodías americanas: George Gershwin, Cole Porter y Duke Ellington figuraban entre sus compositores favoritos. En 1968, a propósito de la visita a Buenos Aires de Duke Ellington, los solistas Paul Gonsalves y Willie Cook compartieron una *jam* con Villegas y su trío en los estudios ION, bajo supervisión del productor independiente Alfredo Radoszynski. Los registros del encuentro, editados por el sello Trova,[16] son un documento del talento de Villegas, pero también de lo que podría haber sido –si el pianista proseguía su carrera en Nueva York–

---

[15] *Confirmado*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1971, p. 33.

[16] Enrique Villegas, Paul Gonsalves y Willie Cook, *Encuentro*, Trova, Buenos Aires, 1968. Reeditado en CD por Random, Buenos Aires, 2000.

y no fue. La historia del jazz en la Argentina está hecha de permanencias, exilios y regresos.

Oscar Alemán y Enrique Villegas no fueron los únicos músicos de jazz de valía con los que contó la Argentina en las décadas de los cuarenta y cincuenta. Asociado con el tango en las pistas de baile y sinónimo de música popular *moderna*, el jazz dejó de ser el sonido de la desinhibición y el exotismo negro para convertirse en parte constitutiva, si no de la cultura nacional –poderoso sintagma de la Argentina "nacional y popular"–, de la vida en sociedad de los argentinos. Desde luego, el arco estilístico era amplio. Las diferencias entre las *big bands* "melódicas" y las *big bands* de intención más jazzística no pasaban inadvertidas para el aficionado. Del segundo grupo formaban parte la orquesta de Dante Varela, el combo del guitarrista turco Ahmed Ratip y los ensambles conducidos por el contrabajista francés Louis Vola.[17]

Si, por un lado, el viaje a Europa de Oscar Alemán y luego la *aventura neoyorquina* de Enrique Villegas testifican las chances *de dos músicos argentinos* en el exterior, las actividades en Buenos Aires de Ahmed Ratip al frente de sus Cotton Pickers y de Louis Vola –ex miembro de la orquesta de Ray Ventura– en un sinnúmero de reuniones jazzísticas revelan todo lo hospitalaria que podía resultar la Argentina en tiempos de crisis y guerra.

Son muy conocidas las historias de escritores y editores que, a propósito de la Guerra Civil Española, debieron exiliarse en Buenos Aires. Menos citadas pero no menores en número fueron las visitas por tiempo indeterminado de músicos europeos (académicos y populares) a una Argentina que parecía estar fuera de los peligros de la Segunda Guerra Mundial. Para la vida jazzística de Buenos Aires, algunas de esas presencias resultaron ser un poderoso estímulo musical. Un caso sobresaliente fue el del saxofonista Booker Pitman, un afroamericano que se había embarcado hacia Europa como miembro de la orquesta de Lucky Millinder y que en 1937 había decidido probar suerte en Brasil. Desde allí, Pittman llegó a Buenos Aires, contratado para actuar en la *boite* La Cigalle.[18]

Pittman contribuyó grandemente a impulsar entre los argentinos el *swing* negro y la mecánica de las *jam sessions*. Algo parecido sucedió con el trompetista y saxofonista Frank *Big Boy* Goudie, músico de Nueva Orleans que arribó a Buenos Aires investido del prestigio que los ámbitos del jazz europeo –había tocado con Django Reinhardt, Bill Coleman y muchos otros– solían otorgar en la década de los años treinta. Por supuesto, Pittman y Goudie no eran los primeros músicos de jazz extranjeros en sumarse al fértil proceso inmigratorio: los ingleses Harold Mickey y Gordon Stretton vivían en Buenos Aires desde la mitad de los años veinte. De cualquier manera, con las llegadas de Vola, Ratip, Pittman y Goudie, una versión más fidedigna del *jazz negro* impregnó los códigos de la música popular instrumental de la Argentina.

En lo que refiere a las formaciones más estables, el nacimiento del colectivo Rhythmakers, compuesto por Horacio Borraro (clarinete y saxos), Juan Duprat, Jorge *Bebe* Eguía, Enrique Villegas y otros jóvenes en su mayoría de extracción universitaria, marcó el comienzo de una nueva época para el jazz porteño. Especie de laboratorio para la improvisación, entre los estilos *dixieland* y *swing*, el grupo desarrolló un trabajo de verdadera exploración, completamente al margen del circuito comercial.[19]

---

[17] En nuestro libro *Jazz al sur. La música negra en la Argentina* (Emecé, Buenos Aires, 2005) brindamos un panorama amplio y completo de todas las orquestas y principales solistas en actividad a lo largo de los años treinta y cuarenta.

[18] Hugues Panassié y Madeleine Gautier le dedican un espacio en su *Dictionnaire du jazz* (Albin Michel, París, 1987, p. 250).

[19] *The Rhythmakers of Buenos Aires,* Harlequin, Inglaterra, 1988.

Si, por un lado, las orquestas profesionales fatigaban el circuito de las radios y los salones de baile, por otro lado, una generación de músicos no profesionales iba estableciendo, en sincronía con los clubes de jazz europeos, el *revival* de estilo Nueva Orleans, a la vez que empezaban a llegar las primeras noticias del *bebop* o jazz moderno. Los nombres de Charlie Parker y Dizzy Gillespie brillaban en las etiquetas de los discos, poniendo al oyente argentino en contacto con esa auténtica revolución estética que estaba sacudiendo los cimientos del jazz y mandando al estilo *swing* al inventario de las cosas viejas.[20]

El pasaje del jazz "años veinte" al trepidante *swing* había sido reposado. La aparición del *bebop*, en cambio, marcó una escisión honda entre quienes se autodefinían como "entendidos en jazz". La polarización tradición-modernidad se expresó con la creación del Hot Club de Buenos Aires y su némesis, el Bop Club.

Defensor de los estilos "primitivos" del género –el entrecomillado responde a los actuales cuidados del pensamiento políticamente correcto, pero para aquellos discófilos lo "primitivo" de ninguna manera podía entenderse como una descalificación–, el Hot Club nació el 9 de noviembre de 1948, a instancias de Boris Farberman, Carlos Tealdo Alizieri –este último fundó la revista *Jazz Magazine*– y otros 17 aficionados. El modelo era el famoso Hot Club de Francia, regido por Hugues Panassié, un

[20] Buenos tiempos para el *jazz*, buenos tiempos para el disco de fabricación argentina, al compás de la recuperación que el mundo de las grabaciones estaba teniendo en los Estados Unidos, después de la larga recesión de la crisis y los difíciles años de la guerra. Con la invención del microsurco y el LP, la capacidad de almacenamiento de sonido y la calidad del mismo no sólo facilitaron una mejor reproducción del material ya conocido, sino que permitieron el encapsulamiento de sesiones de improvisación más largas. Músicos ya fogueados en el estilo *swing* se atrevieron a enriquecer su lenguaje armónico con los acordes alterados del *bebop*, mientras una nueva generación de instrumentistas se introducía al mundo del jazz por su estilo más reciente.

crítico que había hecho de su amor por el jazz tradicional un *credo* fundamentalista.

El primer objetivo del Hot Club de Buenos Aires fue el de organizar encuentros para escuchar discos. Al año siguiente, el club amplió su propósito a una serie de conciertos de bandas especializadas en los estilos previos a los años treinta. Aquello fue un semillero. Hot Jammers, Guardia Vieja Jazz Band, Dixielanders, The Georgians Jazz Band: la nómina de agrupaciones creadas al calor del Hot Club es larga e indicativa de un verdadero movimiento.

En 1957, con la esperadísima llegada a Buenos Aires de Louis Armstrong al frente de sus All Stars, el Hot Club experimentó una suerte de éxtasis místico, a la vez que ganó un reconocimiento allende el círculo de entendidos. Las imágenes en el aeropuerto de Buenos Aires, con Armstrong descendiendo del avión y una banda de *hotteros* locales interpretando un repertorio de cuando Satchmo era adolescente, recorrió los medios norteamericanos, empezando por la revista *Life*, y llevó la mística del Club a un nivel de exposición pública antes impensado.[21] Sin embargo, sus criterios musicales tan estrictos terminaron convirtiéndolo en un reducto un tanto reaccionario, completamente ajeno al cambio y a la evolución del jazz en tanto lengua viva.

Enfrentado al revisionismo del Hot Club, el Bop Club de Buenos Aires se fundó en 1950 con la idea de difundir el llamado jazz moderno. Con una mecánica similar a la del club rival

[21] A partir del 30 de octubre de 1957, Armstrong realizó una serie de 20 conciertos en el teatro Ópera de la calle Corrientes. El impacto de aquellas actuaciones, que concitaron la atención de una audiencia mayor a la que gozaba el jazz en la Argentina, forma parte de la historia del espectáculo en América latina. La banda del trompetista estaba compuesta por Trommy Young y Edmond Hall en trombón y clarinete respectivamente, Billy Kyle en piano, Squire Gersh en contrabajo, Barret Deems en batería y Velma Middleton en canto.

–sesiones para escuchar discos y conciertos de "militancia" estilística–, supo galvanizar a músicos jóvenes que acababan de descubrir los encantos de la música de improvisación en las grabaciones de Dizzy Gillespie, Charlie Parker y Thelonious Monk. Entre los afiliados prestos a estudiar el nuevo estilo figuraban Jorge López Ruiz (contrabajo), Horacio Malvicino (guitarra), Franco y Alberto Corvini (trompetas), Luis Casalla (trombón), Pipo Troise (trompeta), Pichi Mazzei (batería), Marito Cosentino (clarinete), Lalo Schifrin (piano), Rubén Barbieri (trompeta) y Leandro Barbieri (saxo).

No obstante el fuerte sesgo generacional que había cobrado la disputa por el sentido del jazz, algunos veteranos que, por edad y experiencia, parecían tener más cosas en común con los afiliados al Hot Club que con los jacobinos del nuevo estilo no dudaron en acercarse a las huestes modernistas. Fueron los casos del pianista Enrique *Mono* Villegas y el clarinetista –luego saxofonista– Horacio *Chivo* Borraro. Y en sentido contrario, dos muy jóvenes concurrentes del Hot Club, los pianistas Jorge Navarro y Rubén *Baby* López Furst, lograron la proeza de ser aceptados y aplaudidos en los conciertos de ambos clubes.

Quizá el producto más notable del movimiento generado por el Bop Club haya sido la *big band* de Lalo Schifrin, un verdadero seleccionado de músicos argentinos identificados con la nueva tendencia. Antes de su viaje de estudio a París, Schifrin era la gran promesa del jazz en la Argentina. Sus ideas pianísticas y orquestales modernizaron el sonido de la big band, poniéndolo a tono con el Count Basie de los años cincuenta y, sobre todo, con el Dizzy Gillespie de formato orquestal.[22]

[22] El único registro discográfico de Lalo Schifrin y su Orquesta de jazz es el "simple" "Doolin" y "Oye Pedro" (Columbia 20528).

En tal sentido, la del 28 de junio de 1956 no fue una fecha cualquiera para quienes comulgaban con el *bebop*. Ese sábado en la noche, la gran orquesta de Dizzy Gillespie debutó en la sala del teatro Casino. Si se exceptúan a los emigrados de los treinta y cuarenta y a algunos espectáculos de revista con impronta afroamericana, hay que decir que el paso de Gillespie por la Argentina fue el primer contacto de nuestro público con un jazz "de origen".

Gillespie ya había actuado en Brasil, en el marco de una gira latinoamericana auspiciada por el Departamento de Estado. (La guerra fría no sólo se lidiaba en los laboratorios de armas nucleares; finalmente, y más allá de las tensiones raciales que azotaban el cotidiano norteamericano, el gobierno había descubierto que el jazz también formaba parte del patrimonio cultural del "mundo libre"). Muchos años más tarde, esos formidables conciertos quedaron documentados en el disco.[23]

Verdaderos *shows* de un artista histriónico, los sets del Coliseo tuvieron múltiples efectos sobre la vida musical porteña. En principio, aquello fue una muestra de jazz virtuoso: "Groovin high", "The Champ", "Tin tin dao"... El *bebop* y las derivaciones de big band no exentas de toques latinos, que Gillespie proponía desde un ensamble soberbio, podían ser consideradas expresiones de vanguardia jazzística y, por lo tanto, pruebas incontrastables de la complejidad y la riqueza que ciertas formas de música popular eran capaces de presentar frente a una crítica cultural aun muy condicionada por prejuicios academicistas.

Pero Gillespie no se limitó a brindar su serie de conciertos sudamericanos. Fue un visitante afable, siempre dispuesto a parti-

[23] Entre 1999 y 2000, una selección de los conciertos de aquella gira –incluidos los de Buenos Aires– fueron finalmente editados bajo un título sugerente: *Dizzy Gillespie. South America: Official U. S. State Department Tour 1956*, vols. 1, 2, 3, Cap Records, 1999-2000.

cipar en los agasajos que los anfitriones le habían deparado, como aquel encuentro con la orquesta del tanguero Osvaldo Fresedo en la *boite* Rendez-Vous del que saldrían las grabaciones conjuntas de "Vida mía", "Adiós muchachos" y otras muestras de un incipiente *crossover*.[24]

No obstante el clima de distensión y simpatía que rodeó la presencia del astro del *bebop* en Buenos Aires, algunos episodios un tanto confusos parecieron remitir a la ideología del "buen salvaje" con la que tres décadas antes había sido recibida Josephine Baker. El trascendido de que el músico había sido rechazado del hotel por su condición racial y luego su paseo a caballo por las calles del centro porteño, disfrazado de gaucho, son algo más que anécdotas intrascendentes. La relación de los argentinos con la negritud no carecía de conflictividad. Es cierto que Gillespie trabajaba de modo consciente, y con gran lucidez, la actuación del bufón del *jazz*, como bien lo ha señalado Gary Giddins.[25] Pero esa actuación, tan mordaz y políticamente aguda en el contexto de la vida social y cultural de los Estados Unidos, quizá perdió efectividad y sentido en un país cuyos negros originarios, por decirlo de algún modo, se habían extinguido y su memoria permanecía tapada y poco visible en los discursos sociales.[26]

---

[24] Osvaldo Fresedo, *Rendez. Vous porteño* (incluye grabaciones con Dizzy Gillespie en Buenos Aires, 1956), Acqua Records, Buenos Aires, 1998.

[25] Gary Giddins, *Visions of jazz. The first Century*, Oxford University Press, 1998, p. 283.

[26] Tema controvertido en la historiografía y las ciencias sociales de la Argentina, la situación social y cultural de los africanos en el Río de la Plata ha sido abordada por varios investigadores. Véase, entre otros, Alejandro Solomianski, *Identidades secretas: la negritud argentina*, Beatriz Viterbo (ed.), Rosario, 2003; Daniel Schávelzon, *Buenos Aires negra*, Emecé, Buenos Aires, 2003; Néstor Ortiz Oderigo, *Esquemas de la música afroargentina*, Eduntref, Buenos Aires, 2008; y Alejandro Frigerio (alejandrofrigerio.blogspot.com).

En su libro de memorias, Gillespie recordaría aquellos momentos, en parte condicionado por el impacto que acababa de producirle Brasil, país cuya tradición musical, marcada de los africanismos, le resultaba más interesante que la argentina:

> Argentina me pareció realmente española. Para mí, son más españoles que ningún otro país de América del Sur. En Buenos Aires la prensa urdió para vestirme de gaucho y hacerme montar a caballo por las calles de la ciudad. Acordonaron una manzana de la avenida Florida, que está cerca del club, el Rendez-Vous, que dirigía Osvaldo Fresedo, un antiguo compositor con el que íbamos a tener una sesión.[27]

Gillespie a caballo por el centro de Buenos Aires: una buena foto para la prensa "de color" y una bizarría para los coleccionistas del futuro. Pero un hecho por entonces casi inadvertido por los medios tendría, con el tiempo, una significación especial: el encuentro de Gillespie con Lalo Schifrin, el principio de una sociedad artística tan pródiga para uno como para otro.

IV

En materia de producción y recepción del jazz, los años sesenta fueron un periodo de mucha intensidad. La Argentina no fue una excepción a la regla general de la década rebelde: sus circuitos culturales se "abrieron al mundo"; por entonces se gustaba insistir en esta imagen, para marcar el contraste con lo que habían sido los años cuarenta y cincuenta. La juventud argentina

---

[27] Dizzy Gillespie y Al Fraser: *To be or not to bop. Memorias de Dizzy Gillespie*, Global Rhythm, Barcelona, 2010, p. 454.

asumió un rol más activo en el proceso de politización de los sectores medios, a la vez que recibía y asimilaba los cambios de sensibilidad que sus pares del Primer Mundo estaban expresando de modo espectacular.

En materia de consumo cultural, la modernización pop se volvió hegemonía sólo hacia finales de los sesenta. En los primeros años de la década, mientras el mundo se enamoraba de la *bossa nova* y los porteños le daban crédito al *tango nuevo* postulado por Astor Piazzolla, el jazz acrecentó su predicamento, estimulado por la actividad discográfica –por primera vez, los discófilos argentinos sentían que no estaban atrasados respecto a las ediciones del exterior– y robustecido por el accionar de los clubes, las visitas de Gillespie y Armstrong en la década anterior y la emergencia de, al menos, dos solistas de enorme talento: Lalo Schifrin y Leandro *Gato* Barbieri.

Fue al comienzo de los sesenta que estos músicos emprendieron sus trayectorias internacionales, no sin antes adquirir una base jazzística bastante sólida en el ambiente porteño. En 1961, Schifrin se reencontró con Gillespie. Compuso para el trompetista una suite en cinco partes titulada *Gillespiana* y se integró como pianista al quinteto.[28] Desde ese momento, ya radicado en Los Ángeles, Schifrin se convirtió en uno de los arreglistas y compositores más atrayentes de la escena norteamericana, girando más tarde hacia la creación de música para cine. El tema principal de la serie de televisión *Mission Impossible* (1966-1973) le daría fama y prestigio en un terreno, el de la música programática, prácticamente virgen para los músicos argentinos de *jazz*, si bien Schifrin ya había escrito en

[28] *Gillespiana* recibió una calificación de 5 estrellas por John Tynan, a la sazón crítico de *Down Beat* (Chicago, agosto, 1961, p. 38). Para Tynan, "la suite es un distinguido trabajo para explorar el notable talento del trompetista".

la Argentina, bastante antes de su partida, la banda sonora del filme *El jefe*.

En cuanto a sus obras más jazzísticas, la "Misa para flauta", escrita para el flautista Paul Horn, también fue ponderada por la crítica especializada, lo que le valió al compositor una destacada ubicación dentro del incipiente rubro de "tercera corriente" (*"Third Stream"*), muy cerca de Gil Evans, John Lewis y demás músicos que se animaban a explorar la fusión entre el jazz y la música académica.

La ruta de Barbieri fue más radical en términos de improvisación, y a la vez más concentrada en términos genéricos. En 1962, el saxofonista emigró a Italia, donde a través de su amistad con el cornetista Don Cherry se codeó con los mayores exponentes del *free jazz*. Al cabo de algunos años de feroces improvisaciones libres en conciertos parisinos y romanos y dos discos fundamentales en la discografía del jazz contemporáneo (*Togetherness y Complete Communion*), *Gato* eligió un camino de indagación rítmica y tímbrica que lo acercaría al universo del folclore latinoamericano.

La impronta política de discos como *The Third World* o *Bolivia* era explícita. El radicalismo político parecía darse la mano con el radicalismo jazzístico, si bien los desbordes del momento más caliente del *free* ya no eran tan frecuentes. Ahora el foco estaba puesto en los signos sonoros de la tradición latinoamericana o indoamericana, en tanto signos de una realidad relegada. ¿Era entonces posible que el jazz tuviera algo que decir sobre esa inmensa porción del mundo no beneficiada –antes bien, expoliada– por las mieles del capitalismo exultante de los años sesenta y aún lejos de las promesas del "socialismo real", más allá del caso cubano?

Puestos en perspectiva histórica, aquellos discos "tercermundistas" de *Gato* no sólo funcionaron bien en la escena del *jazz-rock* y la fusión de los años setenta: también se les puede examinar como

piezas precursoras del imperativo localista que parece movilizar a varios músicos argentinos de jazz de estos últimos años.[29]

Pero a mediados de los sesenta, el jazz que se practicaba en la Argentina estaba más preocupado en actualizar su sonido con base en el referente norteamericano que en desarrollar marcas propias en términos de identidad estética. Así como en el cuento "El perseguidor" de Julio Cortazar, llevado al cine por Osías Wilenski, donde la idea de un artista existencialmente apremiado por la creación bajaba por línea directa de la figura de Charlie Parker, los intérpretes argentinos del género también buscaban su inspiración por ese lado. Acortar distancias: esa parecía ser la premisa. Schifrin y Barbieri habían optado por el viaje. ¿Pero qué pasaba si el mundo venía a Buenos Aires en lugar de Buenos Aires ir hacia el mundo?

En 1960, la Agrupación Nuevo Jazz, un poco en la línea del Bop Club de los años cincuenta, motorizó varios conciertos y puso en circulación parte de la copiosa información que conformaba la trama del jazz en el mundo: *hard bop, third stream, cool* orquestal, *free-jazz, bossa nova*. Las novísimas tendencias del género trasnochaban en los clubes de la época: Jamaica, La Cueva (con los años se convertiría en un sitio mítico del *rock* argentino), Tucumán 676...

La lista de solistas se incrementó en relación inversamente proporcional al número de orquestas y combos estables. Ahora había pianistas en abundancia, y algunos realmente buenos.

[29] Es interesante el caso del baterista y percusionista Pepi Taveira. La investigadora Berenice Corti ha estudiado algunos de sus *performances* como representaciones de un *jazz argentino*, allí donde la rítmica africana (la otredad cultural del jazz) dialoga en tensión con métricas y acentuaciones del folclore argentino. En charlas con el músico, éste nos contaba su admiración por *Gato* Barbieri y los infructuosos intentos de conocerlo personalmente en sus años formativos. Tratándose Taveira del baterista más activo y respetado del *jazz argentino* actual, el dato de su interés por la música de *Gato* no resulta menor.

como Horacio Larumbe, Rubén López Furst, Juan Carlos Cirigliano, Jorge Navarro, Gustavo Kerestezachi, Santiago Giaccobe, Norberto Machline y Alberto Favero. Menos numerosos que en los tiempos de grandes orquestas pero definitivamente más sueltos al momento de improvisar, los trompetistas tenían cosas que decir, como supieron certificar Rubén Barbieri, Roberto *Fats* Fernández, Gustavo Bergalli y Américo Belloto (estos últimos dos desarrollarían parte de sus carreras en el exterior).

Y había más. A tono con la "tenorización" del jazz moderno, los saxofonistas Jorge Anders, Horacio Borraro y Bernardo Baraj dominaron con toda claridad las décadas de los sesenta y setenta. Por parte de los contrabajistas, todo el trabajo en pocas y diestras manos: las de Alfredo Remus, Jorge López Ruiz y Jorge González. Sus compañeros de la sección rítmica fueron los bateristas Osvaldo López, Eduardo Casalla, Néstor Astarita y el benjamín Pocho Lapouble. El violín siguió sonando en los callosos dedos de Hernán Oliva, mientras arribaba a nuevos territorios gracias a Héctor López Furst. En definitiva, la proliferación de solistas mal podía anticipar un declive del jazz en la Argentina. En verdad, el declive nunca se dio, salvo que se piensen las cosas en términos de mercado solamente.

Entre fines de los años sesenta y toda la década de 1970, la música popular argentina asistió a la transformación de la canción *beat* en *rock* nacional, previo paso por la llamada *música progresiva argentina*. Tanto a través de la enseñanza musical –los secretos del cifrado menos convencional fueron transmitidos a guitarristas que luego alinearon su interés artístico del lado del *rock*– como mediante la intervención directa en las plantillas instrumentales de algunos discos clave de aquellos años, no pocos improvisadores proveyeron de oficio y saber a otras áreas de la creación musical argentina.

El guitarrista y arreglista Rodolfo Alchourrón escribió las instrumentaciones ad hoc del primer disco de Almendra. Enrique

Mono Villegas grabó en dúo con Ara Tokatlian –a la sazón saxofonista de Arco Iris– y Litto Nebbia armó un trío con Horacio González y Néstor Astarita. El tecladista uruguayo Hugo Fatorusso, ex integrante del grupo *beat* Los Shakers, se empapó de jazz moderno y con esa información fue al rescate del candombe y la canción rioplatense.

No eran hechos raros ni excéntricos. Como tampoco lo eran las intervenciones de Jorge López Ruiz y Horacio Malvicino en el terreno de la música comercial. En definitiva, la insuficiencia económica –de algo tenían que vivir los músicos del género– y la acreditación profesional permiten entender la fantástica ubicuidad del jazz.

El tango tampoco estuvo completamente ajeno a esa transferencia artística. En los grupos de Astor Piazzolla, del quinteto El Noneto, con excepción de Cacho Tirao, la guitarra fue cubierta por *jazzmen* (Horacio Malvicino, Oscar López Ruiz, Tommy Gubitsch) y el piano dialogó, a menudo de manera muy vivaz, con el jazz (Dante Amicarelli y más tarde, ya en los años ochenta, Pablo Ziegler). Cuando tuvo la oportunidad, Astor no se privó de grabar con figuras del jazz de la talla de Gerry Mulligan y Gary Burton.[30]

Desde luego, público y músicos de jazz siempre se interesaron por la música de Piazzolla. Al momento de escribir este artículo, nos enteramos de la salida de dos discos que recrean temas de Piazzolla con lenguaje jazzístico: *Todo Buenos Aires*

[30] Los discos citados son *Reunión cumbre. Astor Piazzolla-Gerry Mulligan*, Trova 5055, Buenos Aires, 1974 y *The New Tango*, Atlantic Jazz 81823-USA. En cuanto a la relación de Piazzolla con los años sesenta, puede consultarse nuestro artículo "Piazzolla y los años 60. Una lectura política", *Clang. Revista de música*, publicación del departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, año 1, núm. 1, La Plata, septiembre 2006, p. 52-57.

(BAU Records), del guitarrista Fernando Tarrés, y *Piazzolla plays Piazzolla* (Epsa), de Escalandrum, la banda que conduce el baterista Pipi Piazzolla, nieto de Astor. Está claro que la relación del creador de "Adiós nonino" con el jazz no es un asunto cancelado.

Mejor dispuestos que los tangueros a incorporar las tensiones de la armonía jazzística y a dejar, eventualmente, que la improvisación creciera a partir de formas y ritmos inequívocamente folclóricos, Eduardo Lagos, Manolo Juárez, Chango Farías Gómez y el mundialmente conocido Dino Saluzzi buscaron bocanadas de aire fresco en los molinos del *jazz* moderno. Esa línea de renovación folclórica a partir de elementos jazzísticos –o de renovación del *jazz* a partir del folclore, según como le vea– prosigue hoy en los guitarristas Luis Salinas y Quique Sinesi, el pianista salteño Daniel Tinte y el grupo Cuarto Elemento.

Ciertamente, no todo el jazz posterior a los años cincuenta sobrevivió como plano de referencia de otros géneros. Por carriles diferentes a los de la modernidad jazzística, dos brotes del Hot Club de Buenos Aires tiñeron a la década rebelde de un color *años locos*: la Antigua Jazz Band y la Porteña Jazz Band. El éxito de estas bandas, acaso los únicos fenómenos realmente populares que presentó el jazz en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX, encuentra explicación en un conjunto de factores.

Por un lado, la práctica *amateur* del *jazz* tradicional no había decaído. Antes bien, el "hazlo tú mismo" del *dixieland* sintonizó perfectamente con cierta ideología antiacadémica bastante extendida en aquel tiempo. Pero además había un contexto propio para el tradicionalismo jazzístico. La memoria musical de los años veinte y treinta recibía el estímulo "externo" de un filme como *Bonnie and Clyde*, mientras ciertos signos de la moda femenina –el corte de cabello a la *garcone*, por ejemplo, y esos cuerpos ultra delgados de *flappers* revividas– tenían una fuerte

empatía con el ideal liberador de los años sesenta. Esto hizo que se volvieran familiares temas como "High Society", "King Porter Stomp", "Saint Louis Blues" y otros títulos *vintage* de los repertorios de la Porteña y la Antigua. En la prensa escrita de la época –especialmente en los semanarios del estilo *Primera Plana*–, el imaginario jazzístico estaba muy asociado a la festividad de la modalidad *dixieland*.

Cuando en 1973 en los cines porteños se estrenó *El golpe* (*The sting*), con Scott Joplin en su banda sonora, la resurrección del *ragtime* fue celebrada por los exhumadores de la tradición afroamericana. Con mayor presencia en radio y televisión que su congénere moderno, el jazz de Nueva Orleans y sus epígonos tuvieron impulsores muy fervorosos, como el crítico Capuano Tomey y el dibujante e ilustrador Hermenegildo Sábat. En términos cuantitativos, la compulsa entre jazz tradicional y jazz moderno fue ganada por el primero, que mantuvo, al menos hasta fines de los años ochenta, la simpatía del público. (Afortunadamente, algunos músicos se atreverían a cruzar las empalizadas de los estilos. Quizá el caso del pianista Manuel Fraga sea el más relevante, ya que supo transitar de Jelly Roll Morton a Bill Evans sin recaer en la pedantería).

De cualquier manera, una vez consolidado el *rock* en el centro de la escena musical *moderna*, ya no hubo éxito de jazz tradicional o moderno que pudiera siquiera acercársele como tema de agenda cultural. En efecto, al promediar la década del setenta, aquella incipiente –y un tanto marginal– *música progresiva* comenzó su modulación hacia el fenómeno del *rock* nacional, oxímoron que terminaría por conquistar su hegemonía cultural en los años siguientes.

Pero esa instalación no fue instantánea ni indolora. El golpe militar del 24 de marzo de 1976 fulminó vidas y proyectos. Los jóvenes estuvieron en la mira del plan genocida. Los músicos jóvenes debieron desarrollar nuevas estrategias artísticas y comunicacionales.[31] Frente a esa situación, el jazz fue visto ambiguamente. Por un lado, era el género ya superado, incapaz de dar cuenta del "espíritu de los tiempos". Por otro lado, era la música mejor preparada para invernar en sus reductos "naturales" –el club Jazz & Pop fue el más destacado e influyente de aquel momento– y construir desde allí un discurso de libertad y riesgo estético sobre el cual la dictadura poco y nada tenía para decir.

No obstante corresponderle un lugar muy modesto en el mercado de bienes culturales, el jazz no dejó de ejercer cierta influencia tutelar sobre otros géneros musicales. O tal vez podría decirse que el *rock* y la música *pop* vampirizaron al jazz. La opacidad de la canción en tiempos de censura y listas negras –hubo excepciones, lógicamente– produjo el crecimiento exponencial de la música instrumental, aun en formatos de canción. Charly García nombrando a Chick Corea entre sus músicos favoritos y Luis Alberto Spinetta buscando inspiración en los discos de Miles Davis no eran declaraciones de coquetería artística. Una vez más, el contexto internacional –el *jazz-rock* y la fusión– repercutía en el país de un modo particular: el modo de la libertad condicional impuesto por la dictadura y simbólicamente resistido por aquella parte de la música argentina que no quería resignarse a tan siniestro estado de las cosas.

V

Uno de los efectos secundarios de la represión sobre la vida en sociedad de los jóvenes argentinos fue la propagación de la enseñanza particular de las artes. Desde luego, no era un fenómeno

[31] Este tema lo hemos abordado en detalle en nuestro libro *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Emecé, Buenos Aires, 2005.

totalmente nuevo, pero tal vez se potenció entre los años setenta y los ochenta, al ritmo de las crisis económicas del país y la falta de programas públicos de incentivo de la creación artística. En lo que respecta al jazz –una música tocada por gente que enseña a tocar a quienes quizá se ganen la vida enseñando a tocar–, resulta evidente que el movimiento que hoy distingue a la Argentina en la región no hubiera existido sin una generación de docentes particulares, ellos mismos músicos de talento. En ese sentido, los casos de Enrique Norris (cornetista y pianista), Carlos Lastra (saxofonista) y Hernán Merlo (contrabajista) podrían esgrimirse como testimoniales de una situación bastante extendida. Un poco más tarde, Guillermo Bazzola (guitarrista), Ernesto Jodos (pianista) y Pepi Taveira (baterista) se convirtieron, en sintonía con el prestigioso Norris, en los principales introductores del jazz contemporáneo en la Argentina, sentando así las bases pedagógicas y *performativas* del "boom" jazzístico de fines de los noventa y la primera década del siglo XXI.[32]

Por supuesto, ese trabajo privado pronto encontró espacios públicos. Un sitio como el Jazz Club del Paseo La Plaza fue clave en el proceso de búsqueda y consolidación de una nueva *escena*. También el ciclo "Jazzología", dirigido por Carlos Inzillo en el Centro Cultural General San Martín, abrió sus puertas a los músicos noveles, si bien con una orientación estilística un poco más clásica. En materia de bares y clubes nocturnos –lo que en la Argentina llamamos "boliches"–, Notorious de avenida Callao

---

[32] El caso de Guillermo Bazzola es uno de los más interesantes para estudiar la cadena de saberes. Empezó como músico de la orquesta del vibrafonista Mariano Tito. Más tarde hizo un seminario con Jim Hall y se contactó con Merlo, Jodos, Norris y otros. En 1995 viajó a New York y contactó con las novedades del momento. A su regreso, participó activamente del ciclo del Jazz Club La Plaza y en 2001 formó la cooperativa La Tromba. Lideró el cuarteto Summer Quartet. Actualmente vive y trabaja de músico en España.

fue un punto de referencia muy valioso, al que pronto se sumaría Thelonious Club.

Podrá decirse, con razón, que la historia del jazz recopila incontables anécdotas de grandes solistas confiándoles sus secretos a músicos recién llegados, mientras los conservatorios y las universidades le daban la espalda a la música popular. Sin embargo, desde la aparición de la Berklee School of Music de Boston, la relación entre jazz y enseñanza cambió sustancialmente. La Argentina no permaneció ajena al *boom* de la enseñanza de jazz. Entre las clases de armonía de Juan Carlos Cirigliano –a él se le atribuye la introducción en el país del "método Berklee"– hasta la actual incorporación del jazz en el Conservatorio Municipal Manuel de Falla, transcurrió una historia de pocos años y mucha intensidad informativa: Escuela Superior de Jazz de Walter Malosetti, Escuela de Música Popular de Avellaneda, EMU de La Plata... La sistematización de los saberes fue superando el método intuitivo de otras épocas, a la vez que desacreditaba el mito romántico del buen salvaje de la música popular.

De cualquier manera, la enseñanza personalizada siguió siendo la principal vía de formación jazzística. Finalmente, y aun en el marco de alguna escuela o conservatorio, el proceso de enseñanza siempre se apoya en la comunicación interpersonal. Por caso, ¿cómo desconocer que el piano *jazz* argentino se ha enriquecido con una cadena que quizá empezó con Marc Copland orientando a Ernesto Jodos, y que continuó con Jodos brindándole sus conocimientos a Paula Shocron? ¿Cómo no sentir cierta emoción de jazzófilo perseverante al contemplar a Walter y Javier Malosetti tocando juntos, más allá de cualquier desacuerdo generacional? ¿Qué otra cosa sino continuidad se percibe al contrastar la trompeta de Roberto *Fats* Fernández con la de su ex alumno Juan Cruz de Urquiza?

El otro factor que suele citarse a la hora de intentar comprender la eclosión de un jazz "original", de facturación argentina, es

el económico. La tremenda crisis del año 2001, que condujo a una violenta devaluación de la moneda argentina y a un crecimiento exponencial de la pobreza y la desocupación, afectó con particular dureza a los sectores medios, parte de los cuales había aceptado complacientemente el modelo neoliberal impuesto por el presidente Carlos Menem al principio de los noventa. La actividad cooperativa de los años 2002 y 2003 presentó, de manera inédita, a una clase media argentina en estado deliberativo. Entre cacerolazos y asambleas barriales, esa sociedad aparentemente estaba decidida a cuestionar el orden de todas las cosas.[33]

El fuerte contraste entre la economía abierta del "uno a uno" y las restricciones al consumo que trajo el nuevo siglo llevó a la sociedad a una readaptación en sus pautas de consumo y a un "vivir con lo nuestro", según la ilustrativa frase del economista Aldo Ferrer.[34] El consumo musical no escapó a esas condiciones. Por un lado, de la abultada cartelera de visitas internacionales de los años noventa se pasó a una época recesiva. En sentido inverso, los viajes turísticos fueron reemplazados por los viajes de los exiliados "económicos". Desde luego, los CD importados cesaron de entrar, si bien el hábito de "bajar" música por internet le permitió a los más despabilados seguir en contacto con la información artística del exterior.

Bajo esas condiciones, los músicos argentinos de jazz se vieron estimulados a producir un arte sonoro menos subordinado a los modelos internacionales y con una base compositiva más interesante. Al principio, el siempre escaso mercado de *jazz* en la Argentina pareció acompañar la tendencia. En 2002 hubo

---

[33] Para un estudio de la clase media argentina desde una perspectiva histórica, véase el libro de Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina*, Planeta, Buenos Aires, 2009.

[34] Aldo Ferrer, *Vivir con lo nuestro. Nosotros y la globalización*, FCE, Buenos Aires, 2004 (1ª ed. 1983).

récord de edición de discos de jazz de músicos argentinos. Partiendo de este dato, el sello EMI Odeón contempló la creación de una colección de jazz argentino, con una curaduría confiada al músico Adrián Iales.[35]

Por entonces, los medios gráficos, especialmente el diario *La Nación* a través del periodista especializado César Pradines, incorporaron el quehacer jazzístico como tema de agenda cultural.[36] No era algo completamente nuevo –en los ochenta, Armando Rapallo había creado una doble página dedicada al jazz en *Clarín*–, si bien ahora había consenso en afirmar que la práctica del jazz se había vuelto tan numerosa como exquisita, y que quienes lideraban el género eran músicos más o menos reunidos en torno a un grupo de empatía estética.

Finalmente, dos fenómenos propios del mundo jazzístico apuntalaron las diversas escenas locales –Rosario, La Plata o Salta también fueron locaciones de fuerte actividad jazzística– y terminaron de instalar la idea de que efectivamente existía un *jazz argentino* de reciente data: los festivales y las producciones discográficas independientes.

Al cronograma de encuentros de jazz tradicional (La Pampa, Mar del Plata, Mendoza, etc.) se fueron sumando emprendimientos que auscultaban la modernidad del género. Primero fue Mardel Jazz, del crítico Walter Thiers, allá por principio de los ochenta. Más tarde llegaron los festivales de Rosario, Santa Fe, El Bolsón y Usuhaia, mientras en Buenos Aires, a lo largo de distintas gestiones municipales, fue cobrando forma un encuen-

---

[35] Entre 2005 y 2008, S Jazz, tal el nombre de la colección, puso en valor lo mejor de la producción jazzística argentina contemporánea.

[36] Entre los críticos y los periodistas que apuntalaron al jazz argentino desde los suplementos culturales y de espectáculos de los diarios más influyentes podemos mencionar a Diego Fischerman (*Página 12*), Pablo Gianera (*La Nación*) y Jorge Fondebrider (*Clarín*).

tro anual de cartelera internacional: el hoy llamado Festival Buenos Aires Jazz, bajo la dirección de Adrián Iaies.

Si bien las discográficas independientes no eran cosa totalmente nueva a fines de los noventa –Trova y Redondel, y en época más cercana Melopea, habían dejado una historia interesante–, no caben dudas de que el abaratamiento de las tecnologías de registro y edición de sonido volvió más accesibles la grabación y la edición de catálogos poco y nada comerciales. Destaquemos aquí dos sellos. Desde Rosario, el periodista Horacio Vargas fundó BlueArt, un magnífico emprendimiento que supo capturar la música de Gerardo Gandini, Ernesto Jodos y el escurridizo Horacio Larumbe, como partes de un catálogo muy pensado. Más focalizado en el jazz de la nueva generación, BAU Records, del músico Fernando Tarrés, motorizó los primeros discos de Luis Nacht, Rodrigo Domínguez, Mariano Otero, Ernesto Jodos, Pepi Taveira y muchos otros. A riesgo de incurrir en parcialidades, podría afirmarse que el catálogo de BAU devino en una suerte de "quién es quién" del jazz en la Argentina de los últimos 15 años.

Como suele suceder en todo movimiento nuevo, algunas de las apreciaciones con las que los debutantes fijaron un marco de pertenencia artístico y generacional fueron un tanto injustas con el pasado, como si Enrique Villegas o *Gato* Barbieri hubieran habitado en la prehistoria del género en el país. A su vez, los músicos ya asentados no parecieron interesarse demasiado por los emergentes, salvo excepciones como las de Norberto Minichilo (compositor y baterista) y Eduardo Casalla (baterista). Pero, con el tiempo, las cosas se fueron acomodando y varios exponentes de la "vieja guardia" fueron reconocidos por los que dominaban la escena, mientras los veteranos se declaraban públicamente como admiradores de varios instrumentistas jóvenes. Prueba de esto último fue el llamado de Jorge Navarro a Guillermo Romero para recrear el dúo de pianos que el primero había sabido formar con el fallecido *Baby* López Furst.

En un debate sobre la situación del *jazz* en la Argentina, Fernando Tarrés abordó este tema de manera equilibrada:

> Quizás por primera vez en mucho tiempo se ha producido la acción simultánea dentro de la misma escena y con la misma intensidad de tres y a veces hasta cuatro generaciones de músicos. Músicos y sus descendientes hoy forman parte de una misma escena, compiten en el plano comercial y colaboran en el artístico. Esta especie de movimiento, que se está gestando, recibió un gran impulso de esa convivencia.[37]

A una conclusión similar arribó Mariano Otero cuando se le preguntó por la relación entre generaciones de músicos:

> Cuando empecé a tocar me llamaron Pepi Taveira y Ernesto Jodos. Jamás se me hubiera ocurrido a mí molestarlos a ellos con una invitación a tocar conmigo. Cuando Adrián Iaies asumió el cargo de director del Festival Internacional de Jazz, me comisionó que escribiera un repertorio basado en la música de Walter Malosetti. Si la guerra del cerdo estuviera instalada, ese pedido no habría existido.[38]

VI

En el número publicado en octubre de 2008, la revista *Down Beat* dedicó una página al octavo aniversario del club de jazz

---

[37] "La cultura argentina hoy. El jazz". Ciclo de debates organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación. *Página 12*, Buenos Aires, 9 de septiembre de 2006.

[38] Sandra de la Fuente, "La salud del nuevo jazz argentino", *Clarín*, Buenos Aires, 28 de enero de 2008, p. 4.

Thelonious.[39] Ilustrada con una foto de los trompetistas Juan Cruz Urquiza y Richard Nant, la nota refería al florecimiento del jazz en Buenos Aires ("Buenos Aires Club Anniversary's Flourishing Jazz Scene") y contaba brevemente su historia a partir de Quinteto Urbano, el quinteto de Hernán Merlo y algunos episodios relevantes para el ánimo de la música porteña como el regreso de Guillermo Klein después de una larga estadía en Nueva York, donde descolló como compositor y director al frente del ensamble Los Guachos.[40]

Por décadas, los músicos y los oyentes argentinos de jazz miraron hacia Nueva York, la meca musical. La relación era claramente asimétrica: desde los Estados Unidos, la Argentina sólo existía en la representación de ciertas individualidades descollantes. En la nota de *Down Beat*, que pasó un tanto inadvertida en Buenos Aires –acaso otra señal de la autonomía de la escena local–, se observaba que el jazz hecho en Buenos Aires tenía antecedentes de valía, como *Gato* Barbieri, Jorge Navarro y Roberto *Fats* Fernández, pero que "la escena jazzística de la ciudad carecía de una ambición conceptual". ¿Qué significa exactamente "ambición conceptual"? ¿Acaso la existencia de un movimiento destinado a forjar un jazz argentino? Así volvemos, hacia el final de estos apuntes, al interrogante del comienzo: ¿podemos hablar de un jazz genuinamente argentino?

Si por jazz argentino se entiende un estilo interpretativo cristalizado –como el *gipsy swing* en Francia, por ejemplo–, la respuesta debería ser negativa. Mientras pensamos el punto final de estas notas, suena en nuestro reproductor de CD el primer trabajo de Hernán Jacinto, un promisorio pianista argentino. El disco (*Lua*, BAU Records, 2011) es muy bueno, pero está más cerca de la música de Brad Mehldau que de cualquier aspecto o giro de las músicas argentinas tradicionales. ¿Jacinto hace jazz argentino o es un músico argentino de jazz? Por otra parte, Adrián Iaies, uno de los pianistas más interesantes de las últimas décadas, explora en la potencia melódica de la canción argentina, del tango al *rock* nacional. Su material es netamente argentino; ¿lo convierte esto en un músico de jazz tan diferente a Jorge Navarro y a otros pianistas que aun confían en las posibilidades de los *standards*?

Sin embargo, no puede negarse que algo –o mucho– ha cambiado desde los tiempos del Bop Club de Buenos Aires. Por lo pronto, la situación del jazz en el mundo ha cambiado. La imagen arborescente con la que siempre se explicó su historia y su desarrollo –de Nueva Orleans al *jazz-rock*– quizá hoy resulte insuficiente para entender los últimos treinta años del género.

La narrativa historicista que nos permite entender la evolución del jazz hasta los años ochenta del siglo pasado resulta insuficiente para trazar una morfología de estos últimos tiempos. No hace falta adscribir a las teorías posmodernas para reconocer que el jazz se expandió horizontalmente. Y que su dispersión geográfica, a modo de paradoja estética de la globalización, produjo algo más que réplicas de un modelo dominante. Eso explica que para los músicos argentinos la nota de *Down Beat*, antes citada, no quite ni agregue mucho a la autoconciencia de los sujetos implicados en el ejercicio del jazz. En otras palabras, hoy el jazz hecho en la Argentina se siente en pie de igualdad con el de cualquier otra parte del mundo. De hecho, hay unos

---

[39] Eric Benson, "Buenos Aires Club Anniversary Marks City´s Flourishing Jazz Scene", *Down Beat*, Chicago, octubre de 2008, p. 16.

[40] En su libro de entrevistas titulado *The Jazz ear. Conversations over music* (Times books, New York, 2009), el crítico del *New York Times*, Ben Ratliff, le dedica una charla entera a Guillermo Klein. Las cuatro grabaciones que el argentino escoge para analizar al fragor de la conversación son bien representativas del rango de influencias que hoy parecen modelar el jazz argentino: "Contrabajeando" de Astor Piazzolla, "Miracles of the fishes" de Wayne Shorter, "Day dream" de Duke Ellignton y "Por" de Luis Alberto Spinetta.

cuantos *jazzmen* argentinos exitosamente radicados en los Estados Unidos: Diego Urcola (trompeta), Pablo Aslan (contrabajo), Andrés Boiarsky (saxos), Oscar Feldman (saxos) y Guillermo Klein (piano y dirección). Del fallecido Jorge Dalto –figura clave del *jazz* latino– ha quedado el mejor de los recuerdos, a pesar de lo escueto de su discografía.

En realidad, la cuestión no pasa por confrontar diferentes escenas "nacionales" en una competición que, seguramente, seguiría coronando a los Estados Unidos como el campeón universal del jazz. El tema de fondo es que ya no existe, al menos con la autoridad de otros tiempos, un centro cultural que imponga, de manera inapelable, el peso de sus propias tradiciones, por más hermosas y entrañables que éstas nos sigan resultando.

Discografía

Alchourron, Rodolfo. *Parábola*. Melopea, 2004.

Alemán, Oscar. *Oscar Alemán. Buenos Aires-París. 1928-1943*. Fremeaux, 1994.

Anders, Jorge. *Orquesta Jorge Anders*. Redondel, 1971.

Antigua Jazz Band. *Selección*. Musimundo, 1999.

Barbieri, *Gato* (con Don Cherry). *Complete Communion*. Blue Note, 1965.

———*The Third World*. Flying Dutchman, 1969.

———*Bolivia*. Flying Dutchman, 1971.

———*Gato's Barbieri finest hour*. Verve, 2000.

Barbieri, Rubén. *Radio auditions & el perseguidor*. Melopea, 2005.

Bazzola, Guillermo y Summer Quartet. *Alas*. BAU, 2003.

Bergalli, Gustavo. *Tango in jazz*. Touché Music, 1997.

Boiarsky, Andrés y Tomoko Ohno. *Shadows of springs*. MDR Records, 2005.

Casalla, Eduardo. *Improntas*. Ensamble, 2001.

Cavalli, Ricardo. *La entrega*. Ubgarjazz, 2002.

Cordal Swing. *Grappelliana*. CS, 2005.

Cuarto Elemento. *Camino*. Sonosfera, 2009.

Dalto, Jorge. *Solo piano*. Melopea, 1983.

Domínguez, Rodrigo. *Tonal*. BAU, 2004.

El Terceto. *Piedra y camino*. Epsa, 2003.

El Umbral. 16 pistas, BlueArt, 2002.

Escalandrum. *Misterioso*. MDR records, 2008.

Favero, Alberto. *Porgy and Bess in concert*. Mutis, 2002.

Fernández, Roberto *Fats*. *Cuore*. Melopea discos, 1992.

Flores, Ramiro: *Flores*. BAU, 2007.

Franzetti, Carlos y Eddie Gómez. *Duets*. Acqua Records, 2008.

Giacobbe, Santiago. *Diálogos íntimos*. LSR, 2002.

Iaies, Adrián. *Esa sonrisa es un santo remedio*. 20 Misas, 2009.

Jacinto, Hernán. *Lua*. BAU records, 2011.

Jodos, Ernesto. *Trío*. Sony/BMG, 2007.

Klein, Guillermo y Los Guachos. *Filtros*. Limbo Music, 2008.

Lapouble y Asociados. *R. S. V. P.* Melopea, 1997.

Larumbe, Horacio. *Una noche en Rosario*. Blue Art, 2008.

Ledesma, Pablo y Angelillo, Pepe. *Memorial Steve Lacy*. Lumenan, 2007.

Lo Vuolo, Francisco. *Kuchiku*. S'Jazz Sony, 2005.

López Furst, Rubén (Baby). *All the things you are*. Blue Moon, 1995.

López Ruiz, Jorge. *Bronca Buenos Aires*. Acqua Records, 2003.

Los Swing Timers. *En vivo*. Melopea discos, 2004.

Malosetti, Javier. *Spaghetti boogie*. Daymusic, 2000.

Malosetti, Walter. *Relax*. MDR Records, 2004.

Malvicino, Horacio. *Jazz Quinteto*. Melopea discos, 2001.

Merlo, Hernán. *Hernán Merlo*, vanchú, 1992.

Natch, Luis. Natchmood. BAU, 2003.

Navarro, Jorge. *Por todos estos años*. Acqua records, 2009.

Otero, Mariano. *Tres*. S-Music, 2006.

PORTEÑA *Jazz* Band. Radio Neederland. Trova, 1991.
QUINTETO Urbano. *Jazz contemporáneo argentino II*. Acqua Records, 2002.
RODRÍGUEZ, Máximo. *El tiempo de nuestro lado*. PAI, 2009.
ROMERO, Guillermo. *Romero 2007*. GR001 2007.
SALINAS, Luis. *Solo guitarra*. World music, 2000.
SALUZZI, Dino. *Cité de la music*. ECM, 1997.
SCHIFRIN, Lalo. *Mission Impossible and others thrilling themes*. Verve Eur/ZOn, 2008.
______ *Gillespiana Live*. Aleph Records, 1998.
______ *Jazz mass in concert (with Paul Horn)*. Aleph, 1999.
______ *Bossa Nova-New Brazilian Jazz*. Max Cat Records, 2010.
Shocron, Paula. *La voz que te lleva*. Blue Art, 2005.
TARRES, Fernando. CRUCES. BAU, 2006.
TAVIERA, Pepi. *Reunión*. S´Jazz Sony, 2008.
TINTE, Daniel. *Jazz calchaquí*. PAI, 2007.
URCOLA, Diego. *Soundances*. Sunnyside, 2003.
VILLEGAS, Enrique. *Enrique Villegas*. Vol. 1 y vol. 2, Melopea, 1996.
______ *Villegas en cuerpo y alma*. Random (Trova), 2004.
______ *Encuentro (con Paul Gonsalves y Willie Cook)*. Random (Trova), 2000.
VARIOS: *Lo mejor del jazz argentino en Melopea*. Vol. 1 y vol. 2, Melopea discos, 2002 y 2003.

JAZZ A 4 000 METROS DE ALTURA. EL JAZZ EN BOLIVIA

SERGIO CALERO

Editado en 1976 por el pianista Johnny Gonzales, *Jazz a 4 000 metros de altura* es el disco emblemático del género en Bolivia, obra que resume una búsqueda recurrente hacia la creación de jazz con las sonoridades propias de un país diverso, andino y mayoritariamente indígena. Dicha fusión de jazz y folclore es característica de la producción artística y musical de Bolivia, fruto de una historia enfrentada, virulenta y a su vez inquebrantable y que puede definirse dentro de una conflictiva relación de resistencia en la convivencia.

Resistir y convivir

Desde la conquista española y durante siglos, las culturas originarias han padecido de masacre y marginación sistemáticas; sin embargo, a diferencia de varias poblaciones exterminadas del continente y del país que nos ocupa, los aymaras y los quechuas tuvieron la fortaleza de resistir la embestida a partir de una aparente aceptación de la imposiciones de los conquistadores (principalmente de la religión católica y la cultura española) sin renunciar a sus raíces culturales. De ese modo, los indígenas fungieron como monaguillos a fin de mantenerse vivos, sin declinar jamás a los cultos para la Pachamama, la madre tierra viva debajo de los templos cristianos. La cultura originaria habría de resistir y coexistir durante siglos a las elites dominantes propias y ajenas.

A medida de que los mestizos se nutrían de políticas nacionalistas foráneas surgieron los primeros rescates de valores culturales propios. Empero, la opción primeriza fue la de fundar una España independiente en la América del Sur, modo en que los mestizos bolivianos incorporaron elementos de la cultura española en la incipiente cultura boliviana; ejemplo de ello fue la construcción de instrumentos criollos como el charango, creado en Potosí en el siglo XVI, producto de una versión local de la vihuela española, y ritmos musicales como la cueca, surgida simultáneamente en Chile y en Bolivia, resultante de una adaptación de la jota española. Este panorama de pseudo occidentalización y negación de lo originario se mantuvo durante el primer siglo republicano, y sólo comenzó a sacudirse ante los efectos de cambios en el mundo como la revolución bolchevique y, sobre todo, con devastadores conflictos bélicos que habrían de sacudir para siempre el porvenir del país.

En 1933, Bolivia entró en guerra contra su vecino Paraguay en disputa por los extensos terrenos petroleros del Chaco, hecho que por dos años desbarató la cotidianidad y el autoestima de un país que, hacía sólo tres décadas, había perdido su acceso al mediterráneo en otra derrota ante Chile.

La llamada Guerra del Chaco enarboló entonces las banderas de la nacionalidad, y si bien fueron los indígenas los enviados a morir en el frente de batalla, los mestizos dominantes, a tiempo de perder la guerra, incrementaron su necesidad de rescatar los valores y las bondades de la cultura originaria, despreciada históricamente.

Así, la música boliviana se fue transformando con la incorporación de ritmos y sonoridades propias de las marginadas culturas indígenas. Algunos compositores de formación académica de los años treinta intentaron la fusión con la música culta y los ritmos de la época, como la valorada pieza "Kunuskiu, nevando está" del iluminado compositor Adrián Patiño, en ritmo andino y foxtrot.

La revolución

Poco después de que Charlie Parker y Dizzy Gillespie revolucionaran el jazz con el *bebop* en la naciente década de los cincuenta, Bolivia vivía su propia revolución, que buscaba incorporar al país en el tren de la modernidad.

El gran salto dependía de que la riqueza minera pasase a manos del Estado y de que las amplísimas poblaciones indígenas fueran incorporadas en la construcción del porvenir. Esto aconteció con la Revolución de 1952 que dio voz y voto a las relegadas comunidades indígenas, instauró una reforma agraria y recuperó la propiedad de las minas. Esta revolución encontró en el arte la vía lógica de expansión de la búsqueda de identidad; y así la pintura, la literatura, el cine y, por supuesto, la música comenzaron un proceso de revitalización.

Y la música

La Revolución de 1952 no sólo permitió que los indígenas pudiesen acceder a derechos antes negados, sino también a expandir su propia música en las ciudades, forma en la que músicos bolivianos recién conocieron y reconocieron los valores de la música originaria de esta tierra.

Los músicos y los cantantes tenían escasas posibilidades de grabación (las que se realizaban en países vecinos) y, por tanto, de difusión. Las radios musicalmente dependían de la importación de discos, principalmente de Argentina y Brasil. En ese contexto, el jazz tenía una reducida introducción (limitada al entorno de la embajada americana) y escasa difusión radial comparada con el tango, la cumbia y el bolero.

No obstante la poca difusión, las llamadas "orquestas de salón" solían combinar piezas caribeñas con algunos esporádicos

clásicos del jazz de los treinta y los cuarenta. En aquel entonces, los cambios artísticos tardaban en llegar y, si acaso, no siempre completos; por ejemplo, el fenómeno del *rock and roll* tuvo un tibio impacto en su momento, debido a los altos precios de los discos (por la importación) y la discreta difusión de canciones por parte de las radios. No fue hasta fines de los cincuenta –cuando se implementaron empresas discográficas nacionales– que se tuvo mayor acceso a otras formas musicales como el jazz, el *rock* y, curiosamente, el propio folclore boliviano.

Por ello, la década de los sesenta vino con el surgimiento y la expansión de la música boliviana, ya que mientras el mundo conocía a los Beatles, Bolivia descubría la riqueza de su propia música. En ese panorama fue vital la formación del conjunto Los Jairas, que no sólo produjo algunos de los discos más importantes de folclore, sino que logró crear un público a través de la primera peña netamente folclórica. Parte de la atención ganada por Los Jairas se debía a la presencia del músico suizo Gilvert Favré, que tras una tortuosa relación con la compositora chilena Violeta Parra se asentó en Bolivia para continuar su investigación en torno al toque de la quena (instrumento de viento elaborado de caña). Favré, de formación académica, se había sentido llamado inicialmente por el jazz y el clarinete, y de ese modo había encontrado una equivalencia con el instrumento andino. El público de La Paz fue cautivado entonces por un "gringo" que tocaba la quena, un instrumento de indios.

El jazz

En los años sesenta, el *jazz* en Bolivia tenía como únicos referentes a Louis Armstrong, las Big Bands y a Frank Sinatra, principalmente por el cine norteamericano que siempre ha inundado las salas y por algún pretensioso conductor de pro-

grama de radio que se las daba de culto y emitía otros nombres del jazz. Sin embargo, la difusión del ese género ni remotamente se aproximaba a la constancia que tenían el tango y el bolero.

En los primeros años de la década del sesenta, la fuerte presencia norteamericana por la acogida que los gobiernos bolivianos dieron a la administración Kennedy y la llamada "Alianza para el Progreso" se tradujo en la llegada de varios funcionarios norteamericanos, quienes en diferentes círculos difundieron el *jazz* de la época. Además, por acuerdos gubernamentales de intercambio cultural, la Orquesta Sinfónica Boliviana se vio engrosada con músicos norteamericanos (uno de ellos fue Dobbs Harshore) que, provistos de toda la carga jazzera, fueron inyectando pasiones a los talentos locales que por el simple llamado musical ya venían incursionando en el jazz como el tecladista y director de orquesta René Calderón y el dúo de los Hermanos Molina, cuyo repertorio de tango brincaba en algún descanso a *standards* del jazz, para sorpresa de los comensales.

Johnny Gonzales

Si hay un nombre que define el jazz en Bolivia es el pianista Johnny Gonzales, quien de forma quijotesca se empeñó en introducir el género en la ciudad sede del gobierno: La Paz.

Johnny entró al jazz por herencia, la que le dejó su tío: un piano, una caja de discos de 78 RPM de Louis Armstrong y el imborrable recuerdo de veladas de improvisación que compartía este tío con extranjeros residentes en la ciudad y que gustaban de esa hipnótica música denominada *jazz*.

En los sesenta, ya formado en las teclas, Johnny comenzó su tarea de tocar y difundir el jazz con recurrentes presentaciones donde hubiese un piano. Pero el pianista sabía la necesidad de contar con un espacio fijo donde reunir a los músicos extran-

jeros que aparecían de vez en cuando por La Paz. De ese modo, en 1966, en una casa prestada, Gonzales inauguró La Cueva del Jazz, el lugar clave para dar un impulso a esta pasión.

Al principio, la actividad sólo pudo llevarse adelante con extranjeros visitantes, pero luego con talentos locales que también serían determinantes como el trompetista Luis Mejía.

Con frecuentes presentaciones, rescatando instrumentistas e introduciendo a otros en el jazz, Johnny Gonzales comenzó una pequeña movida donde, además de interpretar clásicos del género, puso en práctica una idea que le daba vueltas desde siempre y que habría de convertirse en mandato a futuro: fusionar el jazz con sonoridades del folclore boliviano. Él mismo recuerda: "El 27 de diciembre de 1966, tocaba por primera vez una pieza boliviana en ritmo sincopado. Esta interpretación no estaba en el programa y pedí disculpas a los folcloristas por mi osadía". Esta osadía tuvo gran acogida no sólo en Bolivia, sino en otros países del continente como Venezuela, donde Johnny fue invitado a mostrar su propuesta.

Tanto La Cueva como las diferentes presentaciones permitieron a Gonzales preparar la que sería una velada histórica. El 30 de mayo de 1968, en un cine teatro, se realizó el Primer Festival de Jazz con un cuarteto básico que incluía al nombrado trompetista Luis Mejía, al contrabajista de los Hermanos Molina y al baterista norteamericano Doug de Carlo, para la interpretación de clásicos como "Criss Cross" de Monk, "Caravan" de Ellington, "Take Five" de Brubeck, y un arreglo del ya famoso "Yesterday" de Los Beatles. Pero el plato fuerte estaba reservado para los temas de fusión folclórica para los que Johnny había enrolado a tres nerviosos ejecutantes de la zampoña. El nerviosismo venía por un improvisado experimento: al ser la zampoña un instrumento de tubos de caña que no suelen estar afinados al piano, el grupo había logrado modificar las notas sopladas a los tubos introduciendo maníes en ellos, durante horas de prueba

y ensayo. La preocupación no estaba en la dificultad de la interpretación musical, sino en que los maníes no se cayeran en medio de la ejecución.

Afortunadamente no hubo mayor incidente y el público premió con emocionadas ovaciones cada interpretación, las que se registraron en el que bien puede considerarse el primer disco del género en Bolivia, precisamente la grabación del Primer Festival de Jazz con Johnny Gonzales y su conjunto.

Jazz en Tiahuanuacu

Un nuevo emprendimiento surgiría en 1969 cuando músicos norteamericanos, contratados por la embajada de los Estados Unidos para dictar clases en el Conservatorio y sumarse a la Orquesta Sinfónica Nacional, se combinaron con los locales para un ensamble denominado La Tiahuanacu Brass (en referencia a las famosas ruinas arqueológicas), un cuarteto que incluía al organista René Calderón, nuevamente a Luis Mejía en la trompeta, al baterista norteamericano Jon Fisher y al ya nombrado contrabajista de la banda de Glen Miller, Dobbs Harshore, para un memorable disco que incluía junto a *standars* de jazz nuevas fusiones, esta vez con temas del oriente boliviano propuestos por Luis Mejía.

Asimismo, Luis Mejía y sus Jazz Men participarían en el primer ensayo de jazz cantado con un disco pequeño del cantante Lucho Santiago, con cuatro temas como "I will wait for you" popularizada por Tony Bennett y adaptada al español con el título "Te esperaré".

La década militar

La decadencia del partido Movimiento Nacionalista Revolucionario, que había llevado adelante la Revolución de 1952, se

tradujo en un caos político que hizo que las Fuerzas Armadas tomaran el timón gubernamental. Sin embargo, en 1970, otro gobierno de facto, el del general Juan José Torres, de claras tendencias socialistas, puso en vilo a la embajada americana que rápidamente tomó partido por una nueva insurrección de militares de la derecha conservadora. De ese modo, y tras un violento "golpe de Estado", se hizo presidente el coronel Hugo Banzer, quien habría de imponer un régimen dictatorial implacable desde 1971 y uno de los gobiernos militares más largos.

La actividad cultural estuvo entonces marcada por los límites de la dictadura militar; sin embargo, el carácter nacionalista que el gobierno impuso propició un crecimiento aun mayor del folclore urbano y de los proyectos de fusión. El *rock* ya había entrado con fuerza, y luego de la lógica primera ola de copias, los *rockers* locales comenzaron a buscar identidad acercándose a los folclores urbano y rural.

Por entonces, la visita del memorable baterista Elvin Jones motivó el interés del público joven y de músicos de *rock* por el jazz; además, la llegada de discos de Chik Corea, Mahavishnu, Weather Report y toda la ola del llamado *jazz-rock* atrajeron aún más a los jóvenes. Y si hubo un disco en especial que provocó una lógica atracción fue el que grabó en 1973 *Gato* Barbieri titulado: *Bolivia*.

Con el impacto de estos discos y sonidos públicos, músicos del *rock* se enlistaron en las brigadas jazzeras de Johnny Gonzales, que volvía después de algunos años para una segunda apertura de su Cueva del Jazz. Fruto de tales encuentros surge el nombrado disco *Jazz a 4 000 metros de altura*, donde se combina la quena con el contrabajo, la batería y el piano, en composiciones de Johnny y clásicos latinoamericanos como "Gracias a la vida" de Violeta Parra. Un disco fundamental de 1976 que resume lo que había sido este proceso creativo y experimentación de Johhny Gonzales con el jazz y el folclore, que logró consistencia al sumar su talento al del quenista Eduardo Ortiz, al del baterista Fernando Sanjinés 13 y al del bajista Eddy Terrazas.

Pero los setenta era una década de prohibiciones y, en ese contexto, toda muestra de libertad se consideraba una acción subversiva y cualquier reunión un mitin, lo que cerraba toda posibilidad de expansión de proyectos como la Cueva del Jazz. Johnny Gonzales optó por buscar otros espacios y públicos, y terminó autoexiliándose del país.

Posteriormente, emigraron dos bateristas vitales de la movida jazzera, Álvaro Córdova a Venezuela y Fernando Sanjinés 13 a Estados Unidos. Si bien algunos grupos tomaron la posta, la actividad se vio frenada con el declive financiero de la nueva década.

La crisis de los ochenta

La bonanza económica que Bolivia vivió durante los setenta se debió al generoso precio del estaño y a la facilidad con que el Fondo Monetario Internacional y la banca internacional otorgaron fondos a los gobiernos militares. Pero pasada la fiesta alguien debía pagar la factura; y esa factura la pagó la democracia que volvía al país después de 17 años de gobiernos de facto.

En 1981, el bloque partidario Unidad Democrática Popular (UDP) ganó las elecciones con apoyo masivo, pero su gobierno intentó erróneamente estabilizar la economía descalabrada con medidas equivocadas, llevando al país a una de las más devastadoras crisis económicas. En ese panorama, la música se vio obligada a mercantilizarse y en tal escenario, por supuesto, el jazz tuvo escasas posibilidades de crecimiento. No fue hasta mediados de la década cuando, siguiendo la semilla sembrada por Johnny Gonzales, surgió un nuevo proyecto de fusión denominado Bolivian Jazz, del contrabajista René Saavedra. Este grupo adaptó conocidas piezas del repertorio folclórico a los

quiebres musicales del jazz, logrando captar gran interés y acogida; sin embargo, tuvo que enfrentar la ausencia de escenarios y espacios de difusión hasta que pudo registrar su propuesta en los noventa. Bolivian Jazz sería uno de los ensambles más constantes y de mayor producción, llegando a producir varios discos: *El Lago Sagrado* (1991), *Sicuris de Cristal* (199?), *Jazz andino* (1993), *Coca* (1996), *Takesi* (1999), *Milenio* (200?). Todos estos emprendimientos fueron dentro de su característico estilo de sincopar los huayños, los bailecitos y otros ritmos del folclore. Para ello, René Saavedra convocó a dos de los más renombrados folcloristas como el quenista Rolando Encinas y a Carlos Ponce, quien finalmente logró darle a la zampoña toda la solvencia y las demandas melódicas del jazz sin necesidad de maníes.

A pesar del desolado contexto económico de los ochenta, los amantes del jazz se dieron modos para que diferentes locales cobijaran, aunque de forma irregular, los diferentes ensambles, además de que la movida cultural se vio iluminada con la fugaz estadía del guitarrista Alex De Grassi, quien luego vertió sus vivencias en dos discos nostálgicos: *Altiplano* (1987) y *Bolivian Jazz Blues* (1999); este último con clásicos del género que interpretaba con su círculo de amistades en La Paz. Y la década se cierra con otra visita también inspiradora, la del violinista francés Didier Lockwood.

La factura por la crisis económica de la década anterior la pagaron los mineros bolivianos, quienes habían sostenido la economía del país por siglos. Irónicamente, Víctor Paz Estenssoro, el mismo presidente que llevó adelante la Revolución de 1952, que recuperó la riqueza minera del país, cuatro décadas después fue el encargado de sepultar la Corporación Minera de Bolivia, enviando a toda esta población trabajadora a buscarse la vida en otro lados y distintos oficios. Algunos sólo encontraron trabajo en las plantaciones de coca y en una industria fulgurante: la del narcotráfico.

Los neoliberales noventa

El disco de 1991 del famoso trompetista norteamericano Freddie Hubbard, titulado *Bolivia*, parecía un presagio de buenos tiempos para el jazz.

Los noventa fue una década de flujo económico y, por tanto, más prodigiosa para el arte, la música y, por supuesto, el jazz, que por fin encontró locales para su interpretación, motivando la fundación de nuevos grupos, aunque intermitentes. Sin embargo, se hizo posible avizorar un futuro más prometedor debido a que una nueva generación de músicos pudo estudiar los distintos instrumentos propios del jazz en el Conservatorio Nacional de Música, que por años había limitado su oferta a la música clásica. A ello hay que sumar los esfuerzos de varias representaciones diplomáticas, en especial las europeas, que permitieron la visita de diferentes músicos de jazz. Estos impulsos y el empeño de dos músicos, Boris Vásquez y Walter Gómez, harían posible, en 1991, la organización de un evento determinante: el FestiJazz. Este espacio posibilitó no sólo la difusión del trabajo de grupos locales, sino también el intercambio con jazzistas de diferentes partes del mundo, que anualmente incrementaron la afluencia de público.

En los noventa sobresale un nuevo pianista, Danilo Rojas, hijo de Gilberto Rojas, uno de los más prominentes compositores folclóricos del siglo XX. Danilo comenzó su carrera como primer violín de la sinfónica, pero luego optó por el piano, estudiando en la Escuela Profesional de Jazz perteneciente al Conservatorio Popular de Ginebra.

En 1994 Johnny Gonzales retorna al país, tras varios años de ausencia, quien en su oportunidad grabó sólo en piano un casete, *Te amaré Bolivia* (reeditado en el 2004 en formato CD), con temas clásicos del folclore –y un sutil toque jazzero– que expresan su nostalgia por el país.

En estos años fue vital la presencia y estadía en Bolivia del pianista Martin Joseph, que venía de haber colaborado con Buddy Tate, Dexter Gordon y Art Farmer. El británico reunió a varios de los más notables instrumentistas para una de las más originales experimentaciones de folclore y *freejazz* bajo el nombre La Paz Jazz Ensemble. Este trabajo quedó registrado en el disco *Mystery Box* de 1997. Al finalizar la década, Joseph partió a Chile donde dictó clases de jazz en la Universidad de Santiago.

Por su parte, el histórico trompetista Luis Mejía, afincado desde hace décadas en la ciudad de Santa Cruz, continuó su labor cultivando un público afecto al *jazz* en el oriente del país. En 1999 se editó *Lo Mejor de Lucho Mejía*, un disco que lamentablemente recopila sólo el trabajo folclórico y bailable del trompetista y nada de su paso por el jazz.

Igualmente, al finalizar la década, el nombrado zampoñista de Bolivian Jazz, Carlos Ponce, después de compartir con distintas agrupaciones y actuaciones en el exterior editó su disco *Jazz en los Andes*, donde despliega su versátil manejo de la zampoña y todas las variantes de instrumentos de viento en diferentes ritmos nativos, pero a partir de la improvisación y arreglos propios del *jazz*, junto a importantes músicos de la nueva generación. Posteriormente, Ponce editó el disco *Tradicional Jazz*, corroborando la versatilidad del zampoñista para interpretar clásicos como "So what", "Take Five" y "Summertime", entre otros.

El jazz del 2000

La llegada del nuevo milenio representa un cambio vertiginoso en el panorama político y, sobretodo, en la representatividad de tan diverso país. Los departamentos de oriente evidencian los desequilibrios y las consecuencias del centralismo y afirman su identidad en masivas movilizaciones, trastocando para siempre

el tablero geopolítico. Por otro lado, los partidos políticos históricos muestran su desgaste e incapacidad para resolver los conflictos sociales en un país que clama un cambio. De ese modo, a mediados de la década y por elección democrática jura el primer presidente indígena de Bolivia, Evo Morales.

En este nuevo milenio, una de las propuestas más renovadora y valorada es la de El Parafonista, grupo liderado por el flautista y saxofonista Álvaro Montenegro quien, desde años antes, ya había formado parte de muchos proyectos musicales y, en especial, en los de jazz. Montenegro comenzó sus estudios en La Paz y luego prosiguió en Estados Unidos, pero fue Nicaragua el país que lo acogió durante varios años y donde llegó a formar parte de la Orquesta de Cámara. A su retorno al país, Álvaro Montenegro integró distintos ensambles musicales hasta formar su propio grupo. El Parafonista tiene cuatro discos editados: *El Parafonista* (2001), *Los frutos perdidos* (2002), *Amalgama* (2004) junto a Coral Nova y *República* (2004). La propuesta de Montenegro, si bien se inscribe como la mayoría dentro de la fusión, lo hace desde una aproximación distinta a la de sus predecesores, principalmente porque su búsqueda es más de creación que de adaptación, sin recurrir necesariamente a instrumentos andinos.

En el 2007, Álvaro Montenegro sorprende con *Thakki / La senda*, un disco compartido con la artista indígena Elvira Espejo. En esta obra se rescatan las sonoridades de la cultura Qáqachaka, que se combinan con las libres creaciones del flautista que tienen, sin proponérselo, un inevitable aire jazzero.

Por otra parte, de retorno a Bolivia en el año 2002, el pianista Danilo Rojas debuta con su disco *Jazz in Bolivia*, una recopilación de famosas canciones del repertorio folclórico con arreglos suyos. Rápidamente se convierte en uno de los vitales protagonistas del FestiJazz y del movimiento de movida jazzero, pero además participa en distintos festivales alrededor del mundo.

En el 2006 presenta su trabajo *Lunar* con nuevos arreglos que buscan la convivencia de ritmos folclóricos como el *thinku* y el *taquirari* con el *latin jazz* y el *swing*.

Cabe también resaltar el emprendimiento de cultores del género como el periodista Mario Vargas, que se empeñó en la reedición de los discos históricos del jazz boliviano, los que llegan en el 2003 en un *boxset* de la Empresa Discolandia que incluye el nombrado *Tiahuanacu Brass* y los emblemáticos discos de Johnny Gonzales *Primer Festival de Jazz* y *Jazz a 4 000 metros de altura*.

Ya instalado el jazz como una oferta de amplio público, llegan a Bolivia músicos de la talla de Terence Blanchard entre otros del escenario internacional.

Resultado del crecimiento es la conformación de La Paz Big Band y la Big Band Juvenil, ensambles importantes de esta historia, que al tiempo de introducir a músicos novatos en el género refrescan el panorama con una interpretación libre, sin la obligación de la fusión. Fruto del empeño del músico chileno Juan Pereira, este ensamble crece a Bolivia Big Band en el 2004, presentándose en distintos departamentos del país y en Chile, donde Pereira es honrado con el Premio Nacional de Cultura Gabriela Mistral. Entre varios nuevos talentos de Bolivia Big Band sorprende y sobresale su versátil cantante Carla Casanovas.

Del Festibossa, el FestiJazz y otros encuentros con músicos de Brasil como Diego Figuereido surgen dos valiosos proyectos de diálogo musical, el primero: *Jobim de los Andes*, en 2005, un homenaje que reúne a la mayoría de los principales ejecutantes de jazz en un proyecto donde la fusión de instrumentos andinos con el *bossa nova* gana texturas hasta entonces impensables, gracias a los arreglos y las adaptaciones realizadas por el guitarrista Jorge Villanueva, otro protagonista vital del jazz boliviano del nuevo milenio. Dos años después se lleva adelante *Vinicius de los Andes*, que posibilita nuevamente el encuentro

de los principales jazzeros con gente del folclore para un homenaje al maestro de Brasil, con el toque y la sonoridad andina.

En ambos discos sobresale Mimi Arakaki, otra versátil cantante de jazz que ha participado en diversos proyectos *jazz-folk* como *Bolivia a otro ritmo* y *Hojas secas*, con el nombrado guitarrista brasileño Diego Figuereido.

En el FestiJazz del 2006, Johnny Gonzales (radicado desde hacía décadas en Estados Unidos) es invitado estelar para rendirle tributo por su aporte invalorable en esta pequeña historia del jazz en Bolivia.

Por último, es notable el trabajo de otro baterista de exportación, Yayo Morales, quien tras pasar por el *rock*, estudios en el Conservatorio y una beca, partió a España donde se ha convertido en un requerido baterista de sesión, compartiendo con Jorge Pardo, Carles Benavent, Chano Domínguez, entre otros. Forma parte del grupo de *latin jazz* La Calle Caliente (nominado a un Grammy por su primer CD *La Calle Caliente*) y es invitado recurrente de diferentes grupos de *jazz*. Pero, además, Yayo Morales ha gestado un soberbio proyecto personal denominado Los Andes Jazz Project, donde el baterista combina distintos ritmos del mundo con los que Yayo creció en su tierra natal, una añoranza que se convierte en impulso creativo.

Desde 1991, el FestiJazz fue superando cada año las propuestas con la llegada de los más variados grupos y músicos de distintos países, lo que se tradujo en la creación de un público fiel que fue aumentando año tras año. Mediante la Ley Municipal, el municipio declaró Patrimonio Cultural a La Paz FestiJazz Internacional. En el 2009, el festival comenzó su añorada expansión instalándose también en el departamento de Santa Cruz con gran acogida.

Por supuesto, hay muchos nombres más, varios discos e incontables agrupaciones que no han sido nombrados por un tema de espacio, pero que igualmente son parte de esta historia

del *jazz*, una historia que ha tenido más de escalar que de caminar y que, sin embargo, ha hecho sendero para que hoy nuevas generaciones avancen e igualmente sigan abriendo brecha.

A manera de conclusión

Por ser el centro de Sudamérica y por su diversidad, Bolivia es un país de gran riqueza cultural que ha expandido su influencia por toda la región. Pero también, históricamente es pionera y vanguardia política en el continente, ya que grandes cambios, desde el primer grito libertario continental, partieron de Bolivia. Lamentablemente, esta riqueza no ha estado a la par de su crecimiento económico, que al contrario ha mermado históricamente todas sus posibilidades. En ese contexto, el arte y la cultura han sido parte de los espacios más abandonados, y aun así los valores culturales han resistido y coexistido con los vaivenes de la historia. La música boliviana y en especial la originaria se han dado modos para sobrevivir ante la marginación, el olvido, el destierro y el desprecio, para luego asentarse como fuente inspiradora y espacio intercultural de convivencia.

El jazz en particular, desde su inicio, como se ve en la historia, ha servido de escenario alternativo, de impulso creador para que los ritmos, las melodías y los instrumentos que definen la sonoridad de este país se expandan, crezcan, interactúen e incluso se liberen, gestando un jazz propio, quizá desconocido, pequeño, localista, pero auténtico. El jazz en Bolivia es un cúmulo de búsquedas en distintas épocas, no por parir un Satchmo, otra Billy Holiday o algún Miles Davis andino, sino por intentar definirse y retratarse en formas musicales distintas, foráneas e importadas, pero que fusionadas con las sonoridades nativas gestan, valga la reiteración, un sonido propio, que bien puede bautizarse como el disco emblemático de este breve resumen: *Jazz a 4 000 metros de altura*.

Discografía

BOLIVIAN *Jazz. Milenio*. 2003.
GONZALES, Johnny. *Jazz a 4 000 metros de altura*. 1976.
———. *Te Amaré Bolivia*, 2004.
EL PARAFONISTA. *Frutos Prohibidos*. 2002.
MONTENEGRO, Álvaro. *El Parafonista*. 2001.
MORALES, Yayo. *Los Andes Jazz Project*. 2003.
PONCE, Carlos. *Jazz en los Andes*. 1999.
ROJAS, Danilo. *Jazz in Bolivia*. DVD, 2002.
THE TIAHUANAKU Brass. 1969.
VARIOS. *Jobim en los Andes*. 2005.

EL JAZZ Y LA MÚSICA CARIBEÑA

Darío Tejeda

Preámbulo

El objetivo de este texto es presentar un panorama histórico del jazz en el área insular de la región del Mar Caribe, focalizada en dos zonas: las Antillas hispanohablantes y las francófonas. En efecto, ambas tienen una relación más directa con los antecedentes del jazz en Nueva Orleans, ciudad antes española y francesa que ser anglófona. A sabiendas de que el concepto *música antillana* involucra también los territorios anglófonos y neerlandeses del Caribe, al usarse en este texto debe entenderse que se habla solamente de las dos primeras demarcaciones lingüísticas, sin cubrir otros sitios ni las influencias que aquéllas ejercen en otras partes del mismo Caribe, pues territorios de otras lenguas también han recibido –y lo siguen haciendo– las músicas producidas en sitios de hablas hispana y francesa como si fueran propias.

Presentar una visión regional del jazz en el Caribe es más que trazar su trayectoria particular en cada país, pues muchos de los vínculos, incluyendo varios que son esenciales, se produjeron y se producen actualmente fuera de los territorios nacionales; buena parte de la labor musical de los caribeños en el jazz ha tenido lugar en las ciudades de Nueva York, París, Montreal, Boston, Madrid y otras. De modo que al enfocar el Caribe nos desplazamos del territorio marcado por la frontera marina hasta los confines donde encontramos a los expatriados portando su cultura.

A la vez, podemos captar el papel jugado históricamente por cada territorio o nación en el tejido de las relaciones del jazz con sus respectivos acervos musicales, sin que sea un relato de sus historias particulares, y descubrir las conexiones entre éstas.

Al mostrar el desarrollo y la presencia del jazz en las Antillas de hablas hispana y francesa enfocamos las circunstancias históricas, sociales y culturales que lo explican, así como los principales factores, acontecimientos y protagonistas que han incidido en su devenir hasta la actualidad. Por tanto, el eje conductor de este texto es histórico, siguiendo una tendencia cronológica general que permita tener una panorámica, sin pretender abarcar todos los nombres implicados en el jazz caribeño, sino más bien mencionando a quienes pueden ejemplificar tendencias o evidenciar su recorrido en cada país; sin embargo, dada su relevancia para el tema, hay cierto énfasis en algunos periodos, músicos y países, en este caso los del Caribe francófono, en razón de ser menos conocidos en el mundo de habla hispana.

La trayectoria musical del Caribe tiene un grado de conexión con la historia del jazz, y sus mutuas influencias alcanzan un nivel tal que es imposible separarlas. Desde un principio, muchos músicos de la región se han relacionado tanto con los géneros de la música caribeña como con el jazz, moviéndose en ambas aguas, unos más, otros menos, pero a menudo estrechando sus lazos de manera que con el tiempo las fronteras suelen confundirse en numerosas manifestaciones. No se puede explicar el recorrido del jazz en el Caribe sin las músicas locales ni el trayecto de éstas en el siglo XX sin aquél. Por esa razón, en este escrito el tratamiento del tema es conjunto, como lo revela su título. Eso es especialmente cierto para la época temprana del jazz, y aunque en la actualidad pueden trazarse ciertas líneas de demarcación, en muchos casos no, como se puede apreciar en los movimientos de fusión vigentes con diversas denominaciones: *creole jazz*, jazz tropical, *jazz caraïbes*, jazz fusión y otros que,

amén de notables similitudes, reflejan una gran diversidad, a tal punto de poder llamarlos: "los jazz del Caribe".

En este sentido, una visión general deja ver claramente al Caribe como un terreno fértil para el enriquecimiento del *jazz*, campo de producción de la diversidad musical que constituye su riqueza. Viajemos, pues, por las aguas del mar que demarca esa región, y adentrémonos a los territorios de su mítica cultura a través de la historia de los nexos del jazz con su amplio, original y mágico patrimonio musical.

Antecedentes históricos

Geopolíticamente, se puede delimitar el Caribe por los estados, países y territorios que forman los 25 estados miembros, cuatro estados asociados y 13 zonas territoriales adicionales que abarca la Asociación de Estados del Caribe; esto es, el Gran Caribe como "espacio geográfico común que comparten nuestros estados, países y territorios".[1] Ahora bien, atendiendo a rasgos históricos y culturales comunes, el Caribe cultural se extiende desde el arco antillano y las tierras continentales hacia el nordeste brasileño hasta Salvador de Bahía, al río Magdalena en Colombia; se explaya hacia el Golfo de México para integrar Veracruz, sigue a las Bahamas y llega con las diásporas hasta las comunidades caribeñas alrededor del mundo, especialmente en Norteamérica y Europa. En esa definición entran, pues, zonas de América hasta las cuales se extendieron como una gran faja el comercio triangular y la trata negrera, la esclavitud del africano y el sistema de plantaciones y que, por tanto, trazaron

[1] http://www.acs-aec.org/sobre.htm (acceso el 5 de octubre de 2011).

historias y culturas con rasgos similares. En común heredaron lenguas, religiones y músicas tanto europeas como africanas.

Los lazos empiezan con el hecho de que tanto los caribeños como los africanos formaron parte de un imaginario dicotómico que polarizó el mundo entre civilización y barbarie, del cual la región heredó su propio nombre: recordemos que la denominación *caribe* para el mar y la región lo establecieron los navegantes europeos de la Conquista al derivarlo de los indios del mismo nombre. Con ese mundo "salvaje" fueron identificados también los africanos capturados en África y esclavizados en el Nuevo Mundo. Hubo tantos millones de africanos traficados que no es abusivo que se hable del Atlántico Negro.[2] La diáspora africana entró a América justamente por el Caribe, incluyendo los *african american*, situados arriba del Río Bravo. Pero mientras las herencias africanas fueron lo común, lo europeo, que representó a los grupos sociales dominantes, se convirtió en el factor divisorio; esto es, por razones lingüísticas, aun quienes eran africanos fueron llamados hispanos, franceses, ingleses, holandeses, o bien indios occidentales.

Pese a su balcanización lingüística y política, el Caribe constituye culturalmente una entidad con fisonomía propia –que no significa uniforme–, pues las diferencias idiomáticas o las fricciones políticas obstaculizan pero no impiden la circulación cultural, los intercambios, los movimientos abiertos o soterrados de sonidos y voces, los desplazamientos humanos; éstos generaron largos procesos de mestizaje cultural conocidos como criollización o *creolización*, al cabo de los cuales, en los siglos XIX y XX, emergieron múltiples elementos inéditos, autóctonos, que marcaron la conformación de algo nuevo, lo *caribeño*. Las interacciones sociales y culturales que lingüísticamente generaron creoles y papiamentos, *criollizaron* las músicas, los cantos y las danzas y parieron aires desconocidos a través de las constantes mezclas y fusiones. Esas centurias mostraron un complejo de nuevas identidades asentadas sobre un espacio y un destino común, que es ese mar musicalmente turbulento, que literalmente transforma todo lo que toca.

[2] Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.

Los acervos musicales conservados de generación en generación, basados en elementos comunes antecedentes, afloraron. Parte de sus elementos navegaron del Caribe a Luisiana a través de las migraciones que arribaron desde Haití, Cuba y la zona caribeña de México al puerto de Nueva Orleans donde, básicamente en el siglo XIX, al entrar en contacto los sedimentos de saberes acumulados a través de siglos, se produjeron encuentros de las sensibilidades musicales de ambas comunidades. Los descendientes de africanos, establecidos en el sur del actual territorio estadounidense, habían fraguado, confiados en sus propios saberes y con los instrumentos del dominador –e independientemente de éste, que alternativamente fue español, francés y finalmente anglosajón–, un bagaje propio de músicas, cantos y danzas, del cual eran componentes los *spirituals*, el *gospel*, el *ragtime* y el *blues*,[3] y otros ritmos antecedentes o constitutivos del jazz, que eran la voz de los oprimidos del colonialismo, su forma de sobrellevar o de resistir la esclavitud y la explotación mediante sus instrumentos; esos sonidos formaban parte de su espiritualidad, la expresión de grupos sociales iletrados y que, por tanto, transmitían su saber oralmente, igual que en el Caribe, cuya rítmica fue la voz instrumental de los

[3] Cristóbal Díaz Ayala, *Música cubana. Del areito al rap cubano*, 4a ed., Imp. Centenario, Fundación Musicalia, Santo Domingo, 2003, pp. 302 y siguientes.

afrodescendientes, los mulatos y los más pobres de los criollos de la región.

En una relación que se remonta en el tiempo, se han revelado variados elementos comunes entre el jazz y la música del Caribe; tales son los casos de la estructura de llamada y respuesta heredada del canto tradicional, el entramado rítmico y la improvisación. En el periodo previo al surgimiento del jazz, estas eran sustancias musicales entrecruzadas en el universo cultural derivado de la *creolización* en el Nuevo Mundo. Estos elementos compartidos hablan de múltiples paralelismos entre ambas tradiciones en la época precedente al surgimiento del jazz, por lo que no puede asumirse una visión difusionista que implicaría que uno llegó al otro a través de su difusión de una zona a otras.[4]

Hasta entonces, la música afroestadounidense, incluyendo el jazz y sus gérmenes –el *ragtime* y el *blues*–, se mantenía como tradición trasmitida de generación en generación, a tal grado que la inmensa mayoría de los músicos negros era autodidacta y no sabía leer música. Cuando Leonardo Acosta diseñó su árbol del jazz latino, quiso graficar de algún modo el proceso de gestación del jazz. Después de él se han propuesto otros árboles similares que no dejan de tener ausencias, una de ellas la referida a la Hell Fighters Band y su importancia en el jazz temprano.

Aunque hay relatos del jazz en los cuales la región entra cuando ya aquél iba lejos, el Caribe estaba en la época en que Morton grabó piezas como "New Orleans Joys", "Mamanita", "Tía Juanita" y otras que reflejaron esa presencia musical, y mucho antes de que Louis Armstrong grabara "El manisero" en 1930.

Con apenas un siglo de visibilidad pública, históricamente hablando, el jazz es reciente –incluso podríamos decir que aún está

---

[4] Peter Manuel, Kenneth Bilby y Michael Largey, *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*, 2a. ed., Temple University Press, Filadelfia, 2006.

en proceso de definición–.[5] El Caribe es por derecho propio parte constitutiva tanto de la identidad como de la diferencia del jazz: es parte de su ecumenismo[6] original y, por tanto, de su diversidad. El jazz ha sido el molde en el cual se ha instalado la *polirritmia caribeña*[7] en su amplia variedad y riqueza, con su propia voz o sonoridad, sensibilidad y lenguaje. En otras palabras, con su propia idiosincrasia sonora: una especie de *obstinato allegro*. Los nexos del Caribe con el jazz –muchas veces ocultos– en la etapa temprana del género se están recuperando gracias a las narraciones orales, historias de vida y recopilaciones hechas por coleccionistas, historiadores, etnomusicólogos y otros investigadores.[8]

La historia de músicos destacados de Nueva Orleans, descendientes de la tradición francófona de la ciudad como Louis Moreau Gottschalk, un pionero en relacionar músicas de Luisiana y el Caribe, Oscar *Papa* Celestin, Sidney Bechet y Jelly Roll Morton, quien llamó *spanish tinge* a la temprana influencia caribeña en el jazz, así como de las Creole Bands que expresaron un proceso de *creolización* similar al que se produjo en el Caribe, revelan nexos que son muy anteriores al nacimiento formal del jazz.

Entre las dos guerras mundiales

Del Caribe a Nueva York y Washington

Cuando el *jazz* se hizo visible públicamente en Estados Unidos con las primeras grabaciones, después de empezar la Primera

---

[5] Luc Delannoy, *Carambola. Vidas en el jazz latino*, FCE, México, 2006, p. 257.
[6] *Ibid.*
[7] Díaz Ayala, *op. cit.*, pp. 302 y siguientes.
[8] http://prjazz.blogspot.com/2011/04/jazz-en-puerto-rico.html (acceso el 5 de octubre de 2011).

Guerra Mundial, ese país aún no era parte de la conflagración. Internamente, la nación tenía un largo conflicto acumulado: estaba vigente la segregación racial que dividía a sus habitantes en dos grupos, los blancos y los negros, con derechos y deberes bien delimitados, si no por las normas, por usos y costumbres derivados del antiguo régimen esclavista. En el grupo de los negros entraban todos aquellos que tenían algún grado de sangre africana. Así ingresaron en aquel mundo segregacionista los dieciséis músicos puertorriqueños, mulatos y negros, que formaron parte de la Hell Fighters Band, una banda de música militar de treinta y seis integrantes creada por el pianista afroamericano James Reese Europe, nacido en Alabama, criado en Washington y establecido en Nueva York en los comienzos del siglo XX.

Europe era un iniciado en el jazz en Harlem, y durante la guerra fue el músico negro de mayor prestigio en Nueva York por haber sido el primero en llevar una orquesta de músicos *african american* al Carnegie Hall, en más de una ocasión, y por dirigir una exclusiva banda para bailes de sociedad, la primera de músicos negros en obtener un contrato de grabación. En 1916 ingresó al ejército estadounidense en una unidad de negros segregados, el XV Regimiento de la Guardia Nacional de Nueva York (conocido en Francia como el regimiento 369), a cuya banda integró músicos boricuas reclutados directamente en San Juan, la capital de Puerto Rico, y con la cual llegó a París el día de año nuevo de 1918, ofreciendo conciertos en una treintena de ciudades francesas para civiles y tropas estadounidenses, británicas y francesas. Cuando la banda regresó a Nueva York, a mediados de febrero de 1919, ya había dejado encendido en Francia "el germen del jazz". Paradójicamente, la aceptación de la banda en este país fue lo que hizo que los músicos *african american* fueran a su vez aceptados en Estados Unidos, abriendo las puertas para la receptividad de su música en esta nación, primordialmente el jazz.

La Hell Fighters Band dio una serie de conciertos en Nueva York y Chicago hasta el mismo día de la muerte de Europe, el 9 de mayo siguiente, pero antes había dejado un álbum que registra una veintena de grabaciones; además, el intenso intercambio entre los miembros de la orquesta estrecharon lazos que se prolongarían en el tiempo.

Mientras Europe y los demás músicos de Harlem crearon los primeros vínculos musicales directos entre el jazz y el Caribe en Nueva York desde la orilla *african american*, el núcleo puertorriqueño lo hizo desde la orilla caribeña hispano parlante. La camaradería iniciada por los Hell Fighters se prolongó a la escena neoyorquina con los trabajos conjuntos de los músicos de uno y otro litorales. La receptividad recíproca permitió tener bandas mezcladas de ambas comunidades, continuando la de la guerra, y emprender juntos el camino de ruptura de barreras étnicas e idiomáticas y, a la vez, luchar contra el prejuicio racial, dado que la mayoría de los músicos caribeños que emigraron a Nueva York eran negros o mulatos, lo que daba lo mismo que ser *african american* en una sociedad dominada por un esquema birracial, como era la estadounidense de aquella época. Al fin y al cabo, todos, *african american* y caribeños, eran afrodescendientes del Nuevo Mundo. En las bandas musicales en que trabajaron desde 1918, los músicos antillanos, al dedicarse total o parcialmente tanto a la música caribeña –marca de sus herencias culturales– como al jazz –balbuceante todavía en los años veinte, coloreado de *ragtime* y *blues*–, establecían la conexión definitiva entre ambas manifestaciones musicales y culturales.

Entre los continuadores de esas relaciones estuvieron Noble Sissle, cantante y músico, Eubie Blake, hijo de un antiguo esclavo y pianista de *ragtime*, Sidney Bechet, clarinete, miembros de la orquesta dirigida por Europe, con quienes trabajaron desde inicios de los años veinte y en distintos momentos, en orquestas

propias o ajenas, los puertorriqueños:[9] Rafael Duchesne (189[illegible]-1986), clarinete, también integrante de la banda, y su sobrino Ralph Duchesne (1899-1958), otro músico durante la guerra; el pianista Ramón *Moncho* Usera (1904-1972); Rafael *Ralph* Escudero (1898-1970), tuba, quien a su vez sobresalió en las bandas de Wilber C. Sweatman en Washington, y en Nueva York en las de Lucille Hegamin, Fletcher Henderson, Louis Armstrong y W. C. Handy; el trompeta Augusto Coen (1895-1970), también soldado durante la guerra, quien además tocó con *Duke* Ellington, Henderson y la Blackbirds de Lew Leslie en Broadway; Francisco *Paco* Tizol, bajo y violonchelo, que tocó con Eubie Blake; y el cubano Mario Bauzá (1911-1993), quien hizo un primer viaje en 1925, siendo adolescente, hospedado por el trompeta de la Santo Domingo Serenaders, René Edreira, y se quedó en la ciudad en su segundo viaje en abril de 1930 cuando llegó al mismo tiempo que la Orquesta Casino de La Habana, junto con Don Azpiazu como director y Antonio Machín como cantante, quien en 1934 fundó el Cuarteto Machín, al que se agregaba el Cuarteto Caney integrado por cubanos.

Desde el decenio de los veinte, en Nueva York hubo otros músicos inmigrantes puertorriqueños que relacionaron la música caribeña y el jazz: Fernando Arbello (1902-1970), trombón y trompeta, tocó con las orquestas de Henderson, *Jimmie* Lunceford, Claude Hopkins, Fats Waller, Roy Eldridge, Rex Stewart, Machito y otros; Rogelio Ramírez –apodado *Roger y Ram*– (1913-1994),[10]

---

[9] Los datos sobre músicos puertorriqueños se basan en: Ruth Glasser, *My music Is my Flag: Puerto Rican musicians and their New York Communities 1917-1940*, University of California Press, Berkeley, 1995, y el artículo de Basilio Serrano, "Boricua jazz pioneers", publicado en: *http://prjazz.blogspot.com/2009_10_01_archive.html* (acceso: 17 de octubre de 2011, a las 21:46).

[10] *http://www.youtube.com/watch?v=pQhmvd3l1GI* (acceso: 18 de octubre de 2011, a las 22:14).

piano, tocó con Monette Moore, Rex Stewart, Willie Bryant, Bobby Martin, Ella Fitzgerald, Frankie Newton, Charlie Barnet, John Kirby, Ike Quebec, con su propio trío. Se reconoce por el piano en "Lover Man", uno de los temas emblemáticos del jazz con Billie Holiday.

Otro escenario importante del jazz en los años veinte fue el Howard Theater de Washington, de donde emergieron los puertorriqueños Francisco Dulievre, Ariosto Cruz, violonchelo y, el más sobresaliente, Juan Tizol (1900-1984), trombón, quien allí conoció a *Duke* Ellington, a cuya orquesta se unió en 1929, siendo su principal orquestador y compositor. Tizol alternó su carrera entre las bandas de Ellington y de Harry James.

En las décadas de los veinte y los treinta jugaron un papel importante en Nueva York otros músicos puertorriqueños, cubanos, dominicanos y haitianos. Entre los boricuas destacados estuvieron: Rafael Hernández, quien había sido parte de los Hell Fighters y creó el Cuarteto Victoria y la Orquesta Antillana; el cantante Pedro *Davilita* Ortiz Dávila y Noro Morales (1912-1964), piano, quien se convirtió en el más importante músico puertorriqueño en la ciudad desde 1935. De los cubanos rescatamos al violinista Alberto Iznaga, inmigrante desde 1929; al trompetista Vicente Sigler, que llegó en el primer lustro de los veinte y en 1926 creó su propia orquesta; Alberto Socarrás, recién llegado a finales de ese decenio y que dirigió una importante banda de música caribeña en los treinta; José Escarpenter y Julio Roque, que también tuvieron orquestas; Francisco *Machito* Grillo, que había llegado a Nueva York en 1937 y en 1940 creó la orquesta Los Afrocubans; al pianista José Curbelo, establecido en 1939 y que fundó su orquesta en 1942; al compositor dominicano Rafael Petitón Guzmán, arribado en 1935 creó la orquesta Lira Dominicana; y la Haitian Orchestra, que grabó con Sidney Bechet en 1939.

Asimismo, hay que considerar el papel de las empresas discográficas en relación con la música caribeña, en particular las

grabaciones que producían en sus estudios, llevando a la ciudad a artistas y orquestas desde el Caribe para producir discos; así llegaron a Nueva York agrupaciones: cubanas como el Sexteto Habanero, la de Antonio María Romeu, en 1926, en 1928 el Trío Oriental –que al grabar cambió su nombre por el de Trío Matamoros–, la ya mencionada de Don Azpiazu, en 1930 y 1931, y la de los hermanos Castro, en 1931; dominicanas como el Grupo Dominicano encabezado por Eduardo Brito, en 1928; puertorriqueñas como la de Carmelo Díaz, y de otros países de la región.

El inicio de la guerra en Europa en 1939 no detuvo la llegada de nuevos músicos desde el Caribe; por el contrario, al cerrarse los mercados europeos por la confrontación, los negocios de la industria del *entertainment* estadounidense fueron afectados, obligándola a buscar destinos sustitutos, entre ellos Latinoamérica y el Caribe. En el cine de Hollywood, particularmente, se afianzó la realización de películas con música latina y para audiencias latinas. Allí aparecieron Desi Amaz, Xavier Cugat, Tito Guízar y Carlos Ramírez. De modo que en los primeros años del decenio de los cuarenta, llegaron a Estados Unidos desde Cuba los pianistas Anselmo Sacasas, René Hernández, José Melis y Marco Rizzo Ayala, así como el cantante Miguelito Valdéz; desde Puerto Rico, el pianista *Joe Loco* (José Estévez), el cantante Polito Galíndez, Johnny Rodríguez y sus hermanos, quienes crearon su propio trío, el cantante Tito Rodríguez, así como *Pupi* Campo, quien fundó su orquesta en 1943, de la que salieron el timbalero y cantante Tito Puente y el pianista Charlie Palmieri.

Como sea, la guerra impactó a los músicos caribeños, varios de los cuales fueron llamados al ejército; tales son los casos de *Machito*, Tito Puente y *Joe Loco*. Sin embargo, a la larga, en Estados Unidos el conflicto mundial favoreció más de lo que perjudicó a la música caribeña y su relación con el jazz. Mientras, por un lado, se incrementaron las versiones en inglés de temas en español y, por otro, dos nuevos hechos contribuyeron al "auge

de la música latina en Estados Unidos": la decisión en 1941 de la American Society of Composers and Performers (ASCAP) de negar licencias de uso de su material a nuevas estaciones radiales, lo que obligó a éstas a recurrir al catálogo de la Broadcast Music, Inc. (BMI), y a ésta, a su vez, a ampliar su archivo de música latina; y la prohibición a sus asociados, por parte de la Federación de Músicos Americanos, de grabar con las grandes casas disqueras, por disputas financieras, lo que "provocó la creación de numerosas casas disqueras pequeñas, algunas latinas, que dieron más oportunidades a los artistas latinos que las grandes grabadoras".[11]

De igual forma, desde finales de los años treinta se incrementaron los trabajos de músicos caribeños en las orquestas de jazz, tanto de *african americans* de Harlem como de blancos estadounidenses: Juan Tizol pasó a trabajar con *Duke* Ellington; Bauzá, de la orquesta de Chick Webb a la de Cab Calloway. Otras veces, las orquestas estadounidenses grababan piezas antillanas o basadas en el "sabor caribeño", como Ellington, Louis Armstrong, Calloway, Glenn Miller, Woody Herman, Charles Barnet y Harry James; adicionalmente, diversas orquestas caribeñas y de jazz a menudo compartían escenarios, como la orquesta de Alberto Socarrás con la de Glenn Miller en el Glen Island Casino de New Rochelle en 1940.[12]

Desde los años veinte, la mayoría de los músicos del Caribe venían alternando entre su propia música, a la cual se dedicaron mayormente algunos de ellos animados por el crecimiento del "Spanish Harlem", y el jazz, por el que se inclinaron otros, estimulados, primero por el ambiente atractivo del renacimiento de Harlem y, después, por los intercambios con jazzistas esta-

---

[11] Díaz Ayala, *op. cit.*, pp. 302 y siguientes.
[12] *Idem.*

dounidenses de carrera. En ese contexto se produjeron las primeras *jam sessions*, eventos y grabaciones que mezclaron ambas tradiciones musicales. Algunos de los primeros intentos fueron el solo de flauta grabado por Alberto Socarrás en "Have you ever felt that way?" con la orquesta de Clarence Williams de 1929, el "Saint Luis Blues" grabado por la orquesta de los hermanos Castro en 1931, algunas grabaciones de Sidney Bechet con la Haitian Orchestra en 1939, la grabación "Estoy cansado" de Cab Caloway y Bauzá, y los temas "El Ratón" y "Plena de Sociedad" de Augusto Coen, ambos a finales de los años treinta.

Cuando terminó la Segunda Guerra Mundial en 1945, la comunidad caribeña hispano parlante en Nueva York era amplia: con el Spanish Harlem convertido por el uso en El Barrio y otras colonias creciendo en Brooklyn y El Bronx; con varios teatros hispanos y tiendas de discos; con numerosas agrupaciones musicales en diversos formatos, desde dúos hasta grandes bandas con directores y cantantes famosos dentro y fuera de Estados Unidos; con muchas grabaciones difundidas a través de radioemisoras en español o con horarios en este idioma; en suma: "un vivero de tradición, de cultura: *un pueblo en el pueblo*". Ya había en Nueva York un grupo de músicos caribeños, compositores y arreglistas que dominaban tanto los ritmos de origen africano y caribeño –principalmente conocidos vía la tradición cubana– como el jazz, y eran capaces de asociarlas en orquestas al estilo de las *big bands* estadounidenses, con ocho a diez metales (tres a cinco saxofones, una a tres trompetas, dos trombones), un piano, un contrabajo, una batería, y también con una sección de percusiones, pequeña o grande, llevando las conexiones a un punto en que se podía hablar con propiedad de una cristalizacion definitiva del *latin jazz*, nombre que empezó a generalizarse. Ya había una gran banda como Los Afro-Cubans, que tocaba guaracha, son, rumba y otros géneros, y también interpretaba, por primera vez, temas jazzísticos con una sección

completa de percusiones caribeñas y con la clave cubana, produciendo temas en esta fusión como "Tanga", en 1943.[13]

De Estados Unidos al Caribe

Mientras que durante la Primera Guerra Mundial se producía en Estados Unidos el vínculo directo entre el *jazz* y la música caribeña, en el Caribe insular ocurría la expansión de diversas músicas procedentes del país del norte. Al terminar la guerra, grabaciones de jazz fueron importadas desde Estados Unidos y Francia hacia las Antillas y llevadas a salas de baile de las ciudades.

Los primeros discos empezaron a llegar principalmente a través de Víctor y Columbia. Al disco y al gramófono se sumó la radiodifusión: el Caribe tuvo emisoras casi al mismo tiempo que Estados Unidos, donde se iniciaron en 1920; Cuba y Puerto Rico las tuvieron en 1922, al igual que Londres y México; Dominicana en 1924, al mismo tiempo que España.

Ahora bien, indudablemente, el apogeo del jazz en el Caribe también tiene relación con el expansionismo estadounidense en la región, que se expresó en las ocupaciones militares primero de Cuba y Puerto Rico y luego de República Dominicana, Panamá, Nicaragua y Haití, estas últimas dirigidas a controlar las rutas de acceso al mar Caribe y el Canal de Panamá y a preservar los intereses de sus empresas en la zona en vista de la guerra que estalló en 1914. Pero las ocupaciones trascendieron al grado de permanecer mucho tiempo más en algunos países como República Dominicana, donde estuvieron hasta 1924, y Haití, de donde salieron en 1934.

La época de dichas ocupaciones en la cuenca del Caribe fue también proclive al arribo de las músicas estadounidenses, inclu-

---

[13] Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, FCE, México, 2003.

yendo el jazz. Las tropas ocupantes no cargaban solamente fusiles, sino también discos y victrolas, reproductores ante todo del *two-step*, el *one-step*, el foxtrot y el *charleston*. Por esa razón, la difusión del jazz no estuvo exenta de contradicciones; por un lado, críticas de sectores que lo repudiaron en protesta contra la potencia invasora que cercenó la soberanía de sus países, y aun en aquellos que no lo fueron pero sentían amenazada su cultura tradicional; y por otro, sectores que lo acogieron asociándolo con la modernidad; así que, envuelto en estas polémicas, el jazz estuvo en los salones de fiestas junto a las músicas caribeñas aceptadas como el merengue en Dominicana, el danzón en Cuba y la *méringue* en Haití. En el primer tercio del siglo XX, esa era la escena musical en las salas de baile elegantes en sociedades como las caribeñas que se encaminaban hacia procesos de modernización.

El *jazz dancing* empezó a establecerse como una modalidad que jamás ha perdido vigencia. Los soldados estadounidenses estacionados en parte de los territorios de la cuenca del Caribe en los años de la guerra, muchos de ellos negros que formaban los cabezas de lanza de las fuerzas imperiales, promovieron los bailes y las músicas en apogeo de aquella época, el jazz incluido.[14] Una fracción de las elites dominantes y las clases medias urbanas ilustradas acogió con beneplácito los ritmos que venían desde los Estados Unidos; circulaban en discos y se escuchaban en fonógrafos o victrolas, a menudo en detrimento de las músicas vernáculas practicadas por las clases populares, usualmente aborrecidas por unos o menospreciadas por otros integrantes de dichas elites, audiencias de los nuevos sonidos que llegaban desde el norte, pues, paradójicamente, mientras allí los blancos

---

[14] Gage Averill, *A day for the hunter, a day for the prey: popular music and power in Haiti*, University of Chicago Press, Chicago, 1997.

despreciaban las músicas de los negros, en el Caribe les daban la bienvenida asociándolas con las novedades del Imperio.

A la par de estos acontecimientos, en el Caribe se extendió el formato *jazz band*. Casi en todos los países encontramos orquestas con tal estructura desde los años de la Primera Guerra Mundial. En Cuba estaban las orquestas Caribe de Alejandro García Caturla, la Cuba de Jaime Prats y la de los hermanos Castro, entre otras; en Puerto Rico las orquestas de César Concepción, la Panamericana y otras; y en República Dominicana había al menos siete *jazz bands* situadas en tres ciudades del país, de las cuales las principales eran las orquestas Jazz Band Alberti de Luis Alberti y la Santo Domingo Jazz Band de Luis Amable *Billo* Frómeta, quien en 1937 viajó a Venezuela y se quedó para siempre, cambiando el grupo su nombre por Billo's Happy Boys y luego Billo's Caracas Boys, la más importante de ese país en el siglo XX.

En Haití, ocupada militarmente por Estados Unidos desde 1915, la relación con el jazz se tornaba interesante por los vínculos históricos que las migraciones de ese país habían establecido con Nueva Orleans desde hacía más de un siglo;[15] varias manifestaciones musicales y dancísticas de esta ciudad parecían guardar algún parentesco con antiguas tradiciones haitianas, presentando diversos aspectos comunes: las *marching bands* y los desfiles de los grupos de *rara* que recorren a pie los caminos de Haití en celebraciones de *vodou* durante Semana Santa; las *brass bands* de Congo Square y las *fanfarres* haitianas, ambas con las *creole bands*, existentes en los dos sitios de referencia, igual que el Mardi Grass, expresión carnavalesca donde afloraban muchas de las manifestaciones de música, danza y canto de

---

[15] Marshall Winslow Stearns, *The story of jazz*, Oxford University Press, 1970.

ascendencia africana.[16] Naturalmente, cuando el jazz comenzó a aparecer en Haití en el decenio de los veinte, era una música muy evolucionada respecto a la que habían llevado los inmigrantes desde Haití a finales del siglo XVIII y principios del XIX.[17] De todos modos, cuando Salnave tocó con el saxofonista Sidney Bechet, cuyo abuelo, Omar Bechet, fue esclavo y músico de *vodou* en Congo Square,[18] o cuando el mismo Bechet dirigió la Haitian Orchestra en 1939 en Nueva York,[19] recordaban aquellas antiguas relaciones.

Pese a que la ocupación estadounidense duro allí casi veinte años, los mismos de la expansión de los sistemas de grabación y la radiodifusión en todo el continente americano, en Haití, sin embargo, cuando las tropas salieron en 1934 no había ni los unos ni la otra, un caso atípico en las Grandes Antillas. Así que durante los veinte y los treinta, los sonidos del jazz llegaron a Haití a través de grabaciones que portaban los soldados estadounidenses y los haitianos de la elite dominante y la clase media cuando regresaban de sus viajes de Francia y Estados Unidos. Estos –grupos muy pequeños numéricamente– eran los únicos que hasta entonces tenían acceso a las tecnologías de audición. Al momento de la ocupación, los grupos de poder formaban una elite ideológicamente europeizada que cultivaba las músicas y los bailes heredados de Francia como la *mazurka*, la polka, la cuadrilla, la *contredanse* y la *méringue*, ésta una música de salón

[16] John Storm Roberts, *Latin Jazz: The First of the Fusions, 1880s to Today*, Schirmer Trade Books, 1999.
[17] Martin Munro, *Different Drummers: Rhythm and Race in the Americas*. University of California Press, 2010.
[18] Richard Brent, *Turne Jazz religion, the second line, and Black New Orleans*, Indiana University Press, 2009, p. 50.
[19] John Chilton, *Sidney Bechet: the wizard of jazz*, Oxford University Press, 1988, p. 124.

acriollada.[20] De modo que no fue extraño que Salnave se dedicara al jazz cuando este género fue aceptado en Francia; París sirvió para "limpiar" la imagen del jazz de sus nexos con los "bárbaros" negros, descendientes de esclavos. Una actitud similar fue adoptada por la elite de poder y las capas medias en la isla, que acogieron el jazz y lo introdujeron en clubes y salones de baile, junto a otros tipos de música estadounidense, lo que no ocurría con la música de las clases populares, por prejuicios sociales más que raciales.

A partir del segundo lustro del decenio de los veinte surgieron en Haití varias *jazz bands*: Jazz de Louis Scott, Jazz Duvergé, Jazz Dugue, Jazz Hubert, Surprise-Jazz, Dynamique Jazz, Jazz Annulyse Cadet y otras. Estas bandas presentaban un formato parecido a las *creoles bands* como la de King Oliver y las Sincopaters bands, evidenciando rasgos comunes con los músicos *african americans*.[21] El jazz entró en los clubes y las salas de baile con estas orquestas, que lo integraron a su repertorio y lo combinaron con sus series de piezas de *méringue*, lo que representó en Haití el inicio de las mezclas musicales, dando paso a una forma acriollada de jazz, llamada *Djaz*. Por otro lado, durante todo el decenio de los años treinta, el son, el bolero y su combinación en el bolero-son se escuchaban por las radioemisoras cubanas o llegaban en discos con viajeros haitianos que regresaban del exterior, y compitieron en popularidad en Haití, influyendo en la música local al atraer parte de las audiencias; entonces empezaron a surgir en los centros urbanos músicos que adaptaron esas músicas creando una modalidad propia, llamada *Troubadour*, un derivado musical equivalente a la trova, basado en instrumentos de cuerdas y acompañamiento *percusivo*,

[20] Gage Averill, *A day for the hunter, a day for the prey: popular music and power in Haiti*, University of Chicago Press, Chicago, 1997, p. 37.
[21] Gage Averill, *op. cit.*

ampliamente conocido en el Caribe hispano parlante y que los haitianos encontraban en sus vecinos dominicanos y en el oriente cubano; esos géneros rivalizaron con el jazz y las otras músicas que difundían las tropas estadounidenses: justamente, ritmos foráneos que predominaban en los clubes de Puerto Príncipe, Petion Ville y Cap Haitian cuando se retiraron las tropas norteamericanas.

Por otra parte, surgió un pequeño grupo de intelectuales nacionalistas que se conectaron con el mundo de los *african americans*; alabaron el jazz y el movimiento de renacimiento de Harlem, al verlos como parte de la recuperación de la cultura negra en Estados Unidos. En éste también emergió, en los años treinta, un grupo de intelectuales, artistas e investigadores interesados en rastrear las manifestaciones de la identidad afroamericana y sus conexiones con sus fuentes africanas, lo que atrajo hacia Haití al antropólogo Melville Herskovits, al recopilador musical Alan Lomax, quien grabó entre 1936 y 1937 unas mil quinientas piezas musicales haitianas,[22] y a su colaboradora y figura importante del renacimiento de Harlem, Zora Neale Hurston; a la bailarina Katherine Dunham, al antropólogo Harold Courlander, quien estuvo viajando a Haití por más de treinta años, y a otros investigadores.

Así que para la Segunda Guerra Mundial ya habían sucedido múltiples hechos musicales y procesos sociales en Estados Unidos y en el Caribe, que indicaban que las relaciones musicales que empezaron con *Jim* Europe y los Hell Fighters en Nueva York en 1918 habían progresado lo suficiente –en un periodo menor a treinta años, un récord comparado con los siglos que duró la criollización *o creolización* caribeña o con el tiempo de incubación del jazz– como *para empezar* a hablar de un híbrido entre ellas, el cual hay que *relacionar* con la música caribeña asentada principalmente en el Spanish Harlem y en Brooklyn en las décadas de los años veinte y treinta y la difusión del jazz en el Caribe en ese mismo periodo.

[22] Recientemente, parte de la colección haitiana de Lomax fue pulida, remasterizada y puesta a circular por la Association for Cultural Equity (ACE) en un set de diez discos en la llamada "The Haiti Box", que obtuvo dos nominaciones en los Premios Grammy, como Mejor Álbum Histórico y como Mejor Álbum de notas.

Del Caribe a París (1)

El jazz en el Caribe francófono coincide con la edad temprana del género musical; se remonta hasta los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, cuando empezaba sus andanzas en Francia, luego de la semilla sembrada a finales de la contienda por la Hell Fighters Band, bajo el liderazgo de James Reese Europe e integrada casi en igual número por músicos *african americans* de Harlem y boricuas de San Juan, la capital puertorriqueña, y cuando también empezaba la presencia permanente de músicos caribeños en la metrópoli parisina. Así, se configuraron dos escenas: la de París y la del Caribe, lo que hace pensar en un desarrollo casi simultáneo del jazz en ambas partes. Los primeros instrumentistas y compositores y las primeras grabaciones registradas de músicos de las West Indies francesas relacionadas con el jazz se encuentran en París justo cuando el género musical se estaba extendiendo en Europa.

Los músicos francófonos del Caribe establecidos en París fueron los pioneros en incorporar el jazz en conjuntos de música caribeña, en establecer su vínculo directo en el viejo continente, alternando y combinando ambas en sus actuaciones; además, jugaron un papel relevante en la extensión del gusto por el jazz en Francia, que involucraba también a los inmigrantes africanos y latinoamericanos; y fueron al igual los primeros en establecer allí la música del Caribe francófono, especialmente el *biguine*, tanto en vivo como en grabaciones. La inmensa mayoría de los

músicos caribeños francófonos en París tocaron y grabaron tanto jazz como su propia música vernácula, generalmente combinando ambas, tal y como había ocurrido con los músicos del Caribe hispano parlante en Nueva York.

La emigración continua de los músicos caribeños hacia Francia se inició después de finalizar la guerra en 1918. El primer nombre que aparece en escena es el del flautista haitiano Bertin Depestre *Flusky* Salnave (1895–1987), quien también tocaba clarinete y saxofón. Salnave era un joven proveniente de una familia de la elite ilustrada y adinerada de Haití, que llegó a París en 1913 para estudiar en el Conservatorio de Música; a inicios de la guerra fundó su propia banda musical, la primera orquesta dirigida por un haitiano en ser grabada.[23] En 1919 se unió en Londres a la banda de Will Marion Cook, quien había trabajado desde 1912 con James Reese Europe en Nueva York y allí había fundado en 1918 la New York Syncopated Orchestra (renombrada luego como Southern Syncopated Orchestra). Cuando la famosa cervecería parisina La Coupole, inaugurada en diciembre de 1927, abrió en mayo de 1928 La Pérgola, su centro de bailes en el sótano, estableció dos orquestas, una de tango y otra de jazz, ésta dirigida por Salnave.

Entre los inmigrantes pioneros de las West Indies francesas,[24] el baterista martiniqueño nacido en Lamentin, Lázaro Florius Notte (1896-1957), fue el primer músico asociado al jazz en París, y quien durante la guerra, en 1917 y 1918, se unió voluntariamente

---

[23] Gage Averill, *op. cit.*

[24] Los datos de Martinica y Guadalupe en este y los demás apartados están basados principalmente (pero no únicamente) en tres fuentes: el libro biográfico de Ernest Leardee, *La Biguine de l'Oncle Ben's,* (Caribeennes, 1989), en coautoría con su esposa Brigitte y con Jean-Pierre Meunier; la *Encyclopédie de la musique tradionnelle aux Antilles-Guyane* de Aude-Anderson Bagoe (Ed. Lafontaine, 2005), disponible parcialmente en el sitio web: alrmab.free.fr/anthologie.html; y en el sitio de Christophe Jenny: http://bananierbleu.com.

al ejército francés. Se estableció en París donde fue lutier durante muchos años; así mismo, fue el mayor fabricante de instrumentos de percusión caribeña en la metrópolis europea. En 1923 lo contrató Arthur Briggs, un trompetista *african american* que había emigrado hacia Europa a inicios del decenio y dirigía en la capital francesa la orquesta La Regina. En 1927, Briggs creó en Berlín la Savoy Syncopator's Orchestra, siendo uno de los primeros músicos de jazz que grabó en Europa. Al año siguiente, otro músico *african american* viajó con su orquesta de jazz para actuar en París: Noble Sissle, quien al volver a Francia en 1928 se encontró allí con Briggs, que disolvió su orquesta y se le unió; y entonces Florius Notte pasó a la *jazz band* de Salnave en La Coupoule. En 1931, Notte tenía allí su propia banda, Notte and His Créole Band Jazz, con la cual grabó tres discos bajo el sello Ultraphone. Por ese tiempo tocó también en La Cabane cubaine, en la rue Fontaine.

Ahora bien, la primera orquesta completamente integrada por inmigrantes caribeños en París de que se tenga noticia, y dedicada por completo a su música vernácula, fue la formada por músicos que sobrevivieron a la guerra, inspirada por el pianista, también negociante y político martiniqueño, Jean-Rezard des Wouves, quien en 1924, a raíz de unas reuniones políticas en la trastienda de una antigua licorería en la rue Blomet, rentó el espacio e instaló el Bal Colonial. Des Wouves integró una banda encabezada por Bobert Claise en el clarinete, Robert Charlery en el banjo, Zelia Bernard en la batería, y él mismo como director en el piano, a menudo asistido en éste por Louis Jean-Alphonse, llegado a la ciudad en 1921. La banda existió hasta 1930, cuando tomó el turno la Creol's Band de Ernst Learde, quien había inmigrado en 1929 y tocó allí hasta 1932.[25] Este año, la composi-

---

[25] Brett A. Berliner, *Ambivalent desire: the exotic Black other in jazz-age France*, University of Massachusetts Press, 2002, p. 207.

ción de la orquesta de Salnave en La Coupole –de siete músicos– revela una mezcla de caribeños de diferentes países e idiomas: de Haití, Salnave como director, y Émile Chancy, clarinete y saxofón; de Guadalupe, Abel Beauregard, trompeta y Jean Degrace, trombón; de Martinica, Florius Notte, batería; de Cuba, Oscar Calle, piano; de Barbados, Hilton Wiles, banjo.

Para mediados de los veinte, el jazz estaba en la escena parisina de manera definitiva, luego del revuelo creado en octubre de 1925 por *La Revue Nègre*, un musical protagonizado por Josephine Baker, que permaneció tres meses en el tablado; se iniciaba la seducción de las culturas negras en Francia. Ese mismo año había llegado a París el pianista puertorriqueño Ramón *Moncho* Usera, adonde había viajado para estudiar música; en 1928 se unió con la Blackbirds Orchestra de Lew Leslie cuando ésta llegó a la capital francesa para una gira a través del viejo continente; Usera regresó nuevamente a Europa en 1933 con la orquesta de Arthur Briggs, actuando en el Ambassadeur de París Club y en el Club de Jazz de Londres junto a Noble Sissle y Sidney Bechet, extrabajador de Baker en el musical de 1925.

Otro pionero fue el guadalupeño Abel Beauregard (1902-1957), trompetista autodidacta de 22 años afincado en París en 1924. Allí encontró músicos estadounidenses, además de antillanos de varias naciones y lenguas, entre ellos cubanos que lo ayudaron a pulirse. Comenzó a trabajar en la orquesta del trompetista estadounidense Edgard E. Thompson, donde había otro antillano, el trombonista John Degrace. Ambos volvieron a reunirse luego, a inicios de los treinta, en la orquesta de Lazard Florius Notte en La Coupole, antes de afiliarse en 1934 a la orquesta del flautista y clarinetista cubano Filiberto Rico. Beauregard tuvo una fructífera carrera musical en Francia.

Cabe destacar al músico francófono de las Antillas, inmigrado en Francia en 1921, Félix Valvert (1905-1995). Valvert inició su

carrera musical allí en 1927 como trombonista, pero sobresalió en el saxofón –aprendido en apenas unos días–, dejando testimonio de ello en una sola grabación el día de año nuevo de 1929, titulada "Aleluya". Al año siguiente ya tocaba en la orquesta que dirigía Christian Jean-Romain y donde estaban el trompetista de Trinidad, Pierre Jean-Francois así como el martiniqueño Cyril Blake Finotti Attuly. En adelante, el activismo musical de Valvert fue imparable.

El clarinete martiniqueño Alexandre *Stellio* Fructueux (1885-1939) llegó a París a mediados de 1929 dirigiendo una orquesta que integraron, además, el violinista Ernest Leardee, el trombón Archange Saint-Hilaire, el violonchelo Marius Collat y el baterista y cantante Cremas Orphélien. Ese mismo año, grabaron con el sello Odeón una *mazurka* y cinco *beguines*; esas fueron las primeras grabaciones en la historia del *beguine*. En poco tiempo, su éxito se expandió en la metrópolis y en el Caribe francófono. Se vendieron miles de discos, todo un suceso para la época, del cual hizo eco la revista *Paris-Soir* en octubre de 1930; empezaba la seducción de las audiencias francesas por la música caribeña. Pronto, *Stellio* volvió a los estudios para hacer nuevas grabaciones. Desde entonces, el *beguine* comenzó una andadura que lo convirtió en el primer género de proyección internacional de las West Indies francófonas.

Las West Indies francófonas

Mientras ocurría que en Francia los caribeños ampliaban su radio de acción, en las West Indies francesas, con las grabaciones que traían los viajeros desde Francia y las noticias que enviaban los músicos establecidos en París, alrededor de 1930 surgieron varias *jazz bands*. En Guadalupe, un grupo de músicos jóvenes, los hermanos Martial, creó Le Tommy's Jazz, una pequeña banda que dirigía el mayor de ellos, Tom –pianista–, y que llegó a Francia en noviembre de 1931. De la mano de

Stellio fueron al sello Parlophone, bajo el que produjeron en el mes de diciembre siguiente. En la isla, en febrero de 1933, grabaron en un dúo de piano jazzístico una composición de Tom, "Krakador bon ti capesterre la". Varios miembros de la orquesta, entre ellos Claude *Joff* Martial (1913-1991), guitarra, banjo y piano, y Sylvio Siobud, clarinete y saxo, se destacaron en los siguientes decenios.

En Pointe a Pitre estaba también la Fairness's Jazz, una orquesta que fue considerada "la joya de los músicos" nativos, por la amplia cultura musical que se atribuía a sus integrantes, empezando por su director, el violinista Roger Fanfant, de cuyo prestigio dio constancia la revista musical *Tango Jazz* en marzo de 1935; la banda fue a París en 1937, a la Exposición Universal celebrada ese año, y produjo una serie de grabaciones para el sello Pathé, pero bajo otro nombre: Roger Fanfant et son Orchestre guadeloupéen. La orquesta incluía a Robert Rabôte Mavounzy (1917-1974), saxofón, su miembro más joven, afamado en los años siguientes al tocar con el trompetista *african american* Bill Coleman, quien había trabajado con la orquesta del pianista panameño Luis Russell, establecido en Nueva York en los veinte, y que había viajado a París a finales de los treinta.

En ese decenio, en Guadalupe encontramos además otras tres *jazz bands*: El Calderón Jazz, bajo la dirección de Brunel Averne, la Esperanza Jazz, dirigida por Stephane Benoit, y la Caribbean Jazz, integrada por René Beaujour, Serge Christophe, Sócrate Duhamel, Robert Sarkis, Jacques Morency y Henri Debs.

Del Caribe a París (2)

En Francia, tras las grabaciones de Alexander *Stellio* en 1929 y con la presencia de los músicos caribeños en varios clubes parisinos, al despuntar el decenio de los años treinta se produjeron nuevos acontecimientos que ayudaron a desarrollar aún

más la música caribeña en la metrópolis, entre ellos, las exposiciones internacionales de 1931 y 1937, a las cuales habían acudido Le Tommy's Jazz y la Fairness's Jazz, respectivamente. Poco a poco, París se había estado llenando de músicos caribeños: haitianos, martiniqueños, guadalupeños, guyaneses, trinitarios, barbadeños y cubanos. En particular, los directores procedentes de las West Indies encontraron condiciones para rodearse de músicos de la propia región, así que, en gran medida, la música caribeña en la capital francesa era autosuficiente, con bandas compuestas en su mayoría de portadores de su cultura musical, clubes y centros de actuaciones dedicados casi exclusivamente a su música, y con grabaciones con las cuales podían ser escuchados por las victrolas y emisoras de radio que se difundían al resto de Europa, África y América. Las grabaciones realizadas evidencian la variedad de sonidos, estilos y formatos orquestales que ya estaban presentes en la metrópolis, incluyendo el reflejo de las influencias recibidas del propio ambiente musical parisino de entonces. La lista de clubes y tabernas en Montparnase y otros distritos y ciudades, donde aparecían los músicos y las orquestas antillanas, era extensa: La Coupole, Le Tagada-Biguine, La Boule Blanche, Madinina-Biguine, Le Pelican, Le Train Blue, Les Antilles,[26] Le Buffalo, L' Atlantide, Chantilly, Club des Champs Elysées, entre otras.

Nuevos músicos caribeños siguieron apareciendo: el martiniqueño Samuel *Sam* Castendet (1906-1993), clarinete, quien había llegado a París en 1924, creó su propia banda musical a finales de los treinta, convirtiéndose en un nombre relevante de la música caribeña y el jazz criollo tanto en París como en otras ciudades francesas. El también martiniqueño Eugene Delouche

---

[26] Edwin C. Hill, Black Soundscapes, White Stages: The meaning of sound in the black francophone Atlantic, University of California, Los Angeles, 2007, pp. 6-7 (tesis).

(Louis Passiodines, 1909-1975), saxofón, se trasladó a la capital francesa llamado por *Stellio* en 1937, y fundó la Orchestre Dels' Jazz Biguine (nombre alternado con Orchestre Typique Martiniquais), con la cual grabó ese mismo año. Desde mediados de los treinta estaba en escena también otro martiniqueño, el pianista Louis Jean-Alphonse (1905-1981), con su orquesta Exótique Jazz, en la que tuvo como cantante a Solange *Sosso* Pe-En-Kin, quien había arribado a París varios años antes. El 16 de abril de 1939, *Stellio* estaba en el escenario con la banda cuando se desplomó. Murió el 24 de julio siguiente.

Respecto a los músicos del Caribe hispano parlante, éstos comenzaron a establecerse en Francia a mediados de los veinte, provenientes principalmente de Cuba. Por ejemplo, en París se encontraba en esa época el guitarrista Don Barreto, que se vinculó a los círculos de jazz, actuando con músicos de ambas partes –incluso de Egipto–,[27] a quien siguieron varios compatriotas. A finales de la década, la música cubana, especialmente el son, comenzó a tener una presencia más viva con: Rita Montaner, Sindo Garay, Eliceo Grenet, Julio Cueva, Heriberto Rico, Fernando Collazo, Moisés Simon[28] –ingresado en 1928–, y la orquesta de Don Azpiazu, que arribó en 1931. En Francia se establecieron los pianistas César Ríos y Oscar Calle –quien después formó su propia orquesta de la cual fue parte por dos años Félix Valvert–, Luis Puentes, que tocaba clarinete, saxo y flauta, y los bajistas Germán Araco y Alberto Borgia. Antonio Machín, llegó en 1937 tras un mes en Londres, creando poco

[27] Brent Hayes Edwards, *The practice of diaspora: literature, translation, and the rise of Black internationalism*, Harvard University Press, 2003, p. 173.

[28] Radamés Giro, "Los motivos del son. Hitos en su sendero caribeño y universal", en Radamés Giro (selección y prol.), *Panorama de la música popular cubana*, Letras Cubanas, La Habana, 1998, p. 206.

después su orquesta; pero, en 1939, al comenzar la guerra *europea, se* fue a España que estaba saliendo de la guerra civil.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial en septiembre de 1939 tuvo efectos dramáticos para los músicos caribeños en Francia. Cesó la mayoría de las actividades musicales y con ello las fuentes de empleo; muchos músicos fueron llamados al ejército. Tras la ocupación alemana en Francia, varios músicos caribeños fueron llevados a prisión, otros a los campos de entrenamiento y otros debieron huir, algunos de los cuales retornaron a las Antillas. Evadiendo cualquier parecido judío, Moisés Simon cambió su apellido por Simons; no obstante, fue enviado a un campo de concentración durante dos años, y al ser liberado huyó a España donde murió en 1945.[29] Artistas del género como Víctor Collat y el cantante Solange *Sosso* Pe-En-Kin murieron durante el conflicto.

París bajo las botas nazis no era el mejor ambiente para las artes, por lo que, tras ser desmovilizado, Félix Valvert convocó a un grupo de músicos para trasladarse a la zona desocupada. Huyeron en febrero de 1942, y con ellos Valvert integró una nueva orquesta: Robert Mavounzy, Eugene Delouche, Emilio Clotilde y el propio Valvert, saxofones, Fred Alexi, batería, Abel Beauregard y Jean Degrace, trompetas, el cubano Alberto Borgia, bajo, Claude Martial, piano, Albert Lirvat, guitarra y trombón, y luego se integraron Sylvio Siobud, saxo tenor, el guyanés Henri Godissard, bajo y flauta, y otros como Paul Lude; una orquesta tipo "todos estrellas", que desafortunadamente tuvo una duración efímera: se desintegró a los cuatro meses.

Como venía sucediendo desde un principio, las orquestas se nutrían de músicos de diversas comunidades y lenguas: Martinica, Guadalupe, Cuba, Guyana, Haití y otros lugares. En ese

[29] Díaz Ayala, *op. cit.*, 2003.

tiempo, algunos ingresaron a la orquesta del baterista camerunés Fredy Jumbo: Mavounzy, Sylvio Siobud, Henri Godissard, el pianista haitiano Maurice Thibault, y Sam Castendet, recién regresado a la ciudad huyendo en tren desde los campos de Alemania, adonde había sido enviado; la banda tocaba entonces en La Cigale, que formaba con el Hot Club el binomio más importante de plazas de jazz de París, y que en octubre de 1942 fue escenario de una curiosa presentación, llevando a escena a cuatro saxofones: Eugene Delouche, Chico Cristóbal, Sylvio Siobud y Robert Mavounzy. La banda de Jumbo grabó el 18 de noviembre siguiente para el sello Polydor, integrando a Albert Lirvat, quien a finales de año acompañó a Edith Piaf en El Odeón en Marsella. Un año después, en diciembre de 1943, el Hot Club lanzó la primera gran banda de músicos negros en Francia, la Colonial Hot Club, también llamada Club Artistique et Musical des Coloniaux, con Abel Beauregard a la cabeza.

Este relato demuestra que la actividad de los músicos caribeños en Francia se mantuvo aun bajo las difíciles circunstancias de la guerra, lo que se manifestó también en las West Indies francesas. En el caso de Haití, mientras sus músicos en París, como el pianista Maurice Thibault, trabajaban unidos al resto de la comunidad antillana, en Puerto Príncipe y otras ciudades ocurría un nuevo fenómeno: a la vez que un grupo intelectual adquiría nueva conciencia sobre el tema de la negritud, en boga con la eclosión del jazz, el renacimiento de Harlem, la poesía negroide en el Caribe hispano parlante y el movimiento de la *Négritude* lanzado por Aimé Césaire desde 1935, los ritmos derivados de la herencia africana que predominaban en las clases populares enfrentaron en 1941-1942 una nueva "campaña antisupersticiosa" encabezada por el presidente Emile Lescot y la iglesia católica haitiana, que destruyó miles de piezas del *vodou*, incluidos cientos de tambores. La reacción de un sector de los músicos fue recuperar parte de los ritmos y cantos tradicionales del *vodou*, asociándolos con la *méringue*, las influencias de la música cubana y el jazz, dando nacimiento al movimiento denominado *vodou-jazz*,[30] que recuperaba especialmente algunos aspectos del sonido del *swing*. Dos grupos representaron esta tendencia desde 1942: la orquesta de Issa el Saieh y Jazz Des Jeunes, que durante muchos años fue la más importante en esa vertiente.

Desde la posguerra

Nueva York y el Caribe hispano parlante

El proceso de recuperación y crecimiento económico de Estados Unidos como una de las potencias vencedoras en la Segunda Guerra Mundial, así como cambios de orden político en Puerto Rico, Cuba y República Dominicana, estimularon durante décadas la inmigración masiva de caribeños hacia aquel país, particularmente hacia Nueva York, donde se incrementó de manera inusitada la población de puertorriqueños, cubanos y dominicanos. A tono con el incremento de las audiencias, surgieron nuevas casas disqueras, salas y clubes de baile, el principal de los cuales fue el Palladium, donde construyeron su reinado orquestas como Machito y sus Afrocubans, Tito Puente y Tito Rodríguez.

Se establecieron dos escenarios, ninguno separado del otro desde la órbita de los músicos caribeños; por un lado, el de la música bailable predominante, alimentado con nuevas fórmulas musicales que se sucedieron (y a la vez se combinaron en un mismo tiempo) como las oleadas del mambo, el cha cha cha y la pachanga, que dominaron el decenio de los años cincuenta;

[30] Patrick Michel y Claudine Bellegarde-Smith, *Vodou in Haitian life and culture: invisible powers*, Palgrave Macmillan, 2006.

y, por otro lado, el del *latin jazz*, caracterizado por la introducción de nuevas combinaciones con elementos de la música caribeña y el jazz, como el cultivo de la flauta, en boga en el jazz a partir de las charangas. Ese ambiente abrió paso a la conformación de un nuevo movimiento musical liderado por el pianista boricua Charlie Palmieri y el flautista dominicano Johnny Pacheco, que vino a estallar en el decenio siguiente bajo el nombre de salsa.

Mientras continuaba también el proceso de interpretar en inglés canciones en español, en Nueva York, convertida en el principal escenario mundial del jazz, los nuevos líderes de este género trabajaron con los más creativos compositores, arreglistas y directores caribeños para enriquecer sus propuestas con elementos de la música afrocaribeña. A la vez que Machito y Johnny Pacheco trabajaron con estadounidenses como Charlie Parker, Dexter Gordon, Stan Getz, Howard McGhee y otros, jazzistas del *bebop* como Dizzy Gillespie y Charlie Parker asociaron a sus orquestas percusionistas como los congueros Diego Iborra y Chano Pozo, éste antecedido por aquél y a quien tras su muerte en 1948 sucedió Sabú Martínez en la banda de Gillespie; otros percusionistas sobresalientes desde entonces fueron los cubanos Armando Peraza, Cándido Camero, Mongo Santamaría y Patato Valdés, Carlos Vidal, Chino Pozo, y los puertorriqueños José Mangual, Luis Miranda y Roberto Roena, así como los timbaleros también boricuas Ubaldo Nieto, Tito Puente y Willi *Bobo* (William Correa).

De la integración al *bebop* de instrumentos de percusión –la conga, el timbal, el bongó y las maracas– en temas como "Cubana Be", "Cubana Bop" y "Manteca", nació el *cubop*, con músicos *african americans* como Dizzy Gillespie y cubanos como el trompetista Arturo *Chico* O'Farril –quien en poco tiempo se convirtió en el principal arreglista caribeño de los jazzistas estadounidenses, uno de los cuales, Benny Goodman, lo apodó *Chico*–,[31] Machito –quien además integró jazzistas *african americans* a su orquesta–, Mario Bauzá y Luciano *Chano* Pozo.

Otros jazzistas que tocaron y grabaron temas basados en la música afrocaribeña en Nueva York y otras ciudades fueron: Flip Philips, Howard McGhee, Lester Young, Dexter Gordon, Cannonball Adderley, Barry Rogers, George Shearing, Carl Tjader, Woody Herman y Stan Kenton, así que tanto el *bebop*, como el *cool jazz* y el *progressive jazz* integraron la rítmica antillana por medio de las percusiones.[32]

Después de la Segunda Guerra Mundial, los puertorriqueños y luego los dominicanos fueron los más expuestos a la influencia estadounidense, incluido el jazz, lo que se debió, ante todo, a las olas migratorias que se desataron a raíz del empuje económico imperial, que estimuló a cientos de miles de personas a mudarse principalmente a Nueva York, donde hacia finales del decenio de los cincuenta había ya más de un millón de puertorriqueños, y para finales de los sesenta alrededor de millón y medio; al terminar el siglo XX rondaban los tres millones.

Mientras era una comunidad marginada en un mundo industrializado, cuya música vendría a reflejar sus sentimientos de expatriación y pobreza, en los siguientes decenios la isla de Puerto Rico también se industrializó, cambiando para siempre el rostro del país hacia lo urbano e industrial. Los dominicanos comenzaron a inmigrar masivamente después de 1965, y hacia finales de siglo sumaban cerca de un millón de personas en la urbe neoyorquina, con una vida e intereses similares a los boricuas. En el éxodo masivo incidieron también los cambios políticos: Puerto Rico se convirtió en 1952 en un Estado Libre Asociado de Estados Unidos, y este país invadió por segunda vez la República Domi-

---

[31] Delannoy, *op. cit.*, 2003.
[32] Díaz Ayala, *op. cit.*, pp. 330-301.

nicana en 1965, propiciando un gobierno favorable a sus intereses, lo que llevó al otorgamiento de decenas de miles de visas en los siguientes años. Al finalizar el siglo XX, Nueva York se había convertido en la ciudad con mayor número de habitantes caribeños, muy por encima de capitales como La Habana, Santo Domingo o San Juan, con inmigrantes que habían generado varias generaciones en Estados Unidos y que vendrían a tener una vida bilingüe y bicultural con claras expresiones musicales.[33]

El predominio de la comunidad boricua en Nueva York, evidente desde la Primera Guerra Mundial, se amplió considerablemente en el campo musical en la década de los años cincuenta; no sólo eran las grandes audiencias, sino que en el Palladium Ball Room, principal centro de bailes, prevalecía la música caribeña con tres grandes orquestas, dos de ellas encabezadas por puertorriqueños: la de Tito Puente, después llamado el Rey del Timbal, la de Tito Rodríguez y, la tercera, la de los Afrocubans de Machito dirigida por Mario Bauzá, integrada por una mayoría de músicos de esa nacionalidad. En lugares como el Savoy Ballroom y el Cotton Club, con mayor presencia del jazz, otras orquestas caribeñas alternaban con las *african americans*, como en el caso de la orquesta del dominicano Napoleón Zayas, que actuó con la de Duke Ellington.

Los clubes, fuera del Palladium, fueron escenarios para realizar *jam sessions* o descargas, donde viejas y nuevas orquestas mostraban sus creaciones y líneas musicales; allí descollaron el boricua Charlie Palmieri y el dominicano Johnny Pacheco. A mediados de los cincuenta, la música cubana ejercía gran influencia en la urbe, tanto por el peso de músicos como Bauzá, Arsenio Rodríguez –instituyó el *conjunto* como un nuevo formato orques-

[33] Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez (eds.), *Musical Migrations: Transnationalism and Cultural Hybridity in the Americas*, Palgrave Macmillan, 2002.

tal–, Justo Betancourt, Héctor Casanova y luego Celia Cruz (*había una mayoría de músicos boricuas en sus orquestas*), como también porque desde hacía dos décadas muchos músicos puertorriqueños pasaron por orquestas cubanas absorbiendo sus influencias, entre ellos: Tito Rodríguez, Tito Puente, Charlie Palmieri, Ray Barreto, Pete *Conde* Rodríguez y otros, que para la época ya habían creado o lideraban orquestas propias. Éstas evidenciaron aquellas influencias superándolas considerablemente, integrando, por un lado, la bomba, la plena y la guaracha puertorriqueña, que cobraron auge en la ciudad con la presencia, desde 1956, de Rafael Cortijo y su Combo, y el cantante Ismael Rivera; y por otro, las sonoridades derivadas del jazz, con las cuales tenían un vínculo de varios decenios.

Algo idéntico puede decirse del dominicano Johnny Pacheco, fundador de Pacheco y su Charanga, intérprete básicamente de temas de orquestas cubanas como la Sonora Matancera, varias de cuyas voces fueron boricuas como Myrta Silva, Bobby Capó y Daniel Santos, o dominicanas como la de Alberto Bertrán. Pacheco mantuvo esa influencia hasta el decenio de los años sesenta, cuando incorporó en la Fania All-Stars la amplitud de géneros que bullían en la comunidad caribeña de Nueva York, principalmente la música puertorriqueña. Esto ocurrió al asociarse con el productor judío Jerry Masucci para crear el sello Fania Records, cuyos artistas en inmensa mayoría eran boricuas, lo que derivó en que cuando la nueva sonoridad resultante de la mezcla de ritmos adquirió nombre propio: *salsa*, ésta fue asociada con los músicos puertorriqueños, indudablemente sus principales protagonistas, aunque su paraguas arropó muchos otros géneros latinoamericanos. Aun cuando el sonido de la salsa se constituyó sobre el molde del son y la guaracha, ambos ritmos fueron sobrepasados al adquirir aquélla un perfil de mezcla de ritmos de muchos países, no sólo antillanos, sino también del Caribe continental como Panamá, Venezuela y Colombia. Simi-

lar a como el jazz latino devino en un espacio común de los músicos latinoamericanos, estableciendo intercambios entre sus músicas locales y el jazz, la salsa, con mucho más fuerza social, se convirtió en la nueva expresión musical transnacional de las comunidades latinas, especialmente de las de la cuenca del mar Caribe.

Diversas parejas artísticas boricuas, donde los cantantes se convirtieron en figuras relevantes al lado de los directores, representaron la asociación de la *salsa* con Puerto Rico; así, lucieron inseparables Richie Ray y Bobby Cruz, Ray Barreto y Adalberto Santiago, Eddie Palmieri e Ismael Quintana, Willie Colón y Héctor Lavoe, Bobby Valentín y Frankie Hernández, aparte de aquellos que trazaron sus trayectorias individuales con diferentes cantantes, que son los casos de Charlie Palmieri, Tito Puente, Roberto Roena, Pete Rodríguez y Louie Ramírez. Todos ellos eran puertorriqueños nacidos o residentes en Nueva York, a quienes se agregaron el dominicano Héctor *Bomberito* Zarzuela y luego la cubana Celia Cruz y el panameño Rubén Blades. Pacheco y Masucci decidieron integrar todos estos nombres bajo una *big band*, la más grande y trascendente en el ámbito de la salsa: la Fania All-Stars, a la que incorporaron también a los boricuas residentes en la isla: Pappo Lucca, Tommy Olivencia y Yomo Toro. A inicios de la década de los setenta, Pacheco dio un paso más: se asoció al productor Ralph Mercado, de padre puertorriqueño y madre dominicana, dueño del club de baile El Chetah, para producir el concierto realizado en 1971, que al ser filmado dio luz a la película: *Our latin thing*.

Mientras eso ocurrió en Nueva York, en Puerto Rico creció un movimiento de reconversión musical que había empezado en Santurce a inicios de los cincuenta con Rafael Cortijo y su Combo e Ismael Rivera como cantante, incorporando bajo, piano y una sección de metales a las orquestas de música puertorriqueña –bomba, plena, guaracha, seis y otras–. Esa fue la ruta que

después de Cortijo siguieron Rafael Ithier y el Gran Combo de Puerto Rico –nacido de aquél–, los Cachimbos de Ismael Rivera, el grupo Bonche también de Cortijo, y otros.

Una de las principales fuentes musicales de la salsa fue el *latin jazz*, cuyo estilo de improvisar en el piano y en los metales, remontado al sonido del *swing*, fue implantado casi de manera similar; pero en la salsa los puertorriqueños establecieron su sello particular con el papel que juega el trombón, que tiene un rol similar al que realiza el clarinete en la *biguine* de las West Indies francófonas, el saxofón en el merengue en República Dominicana y la trompeta en el son en Cuba, instrumentos que vinieron a matizar los sonidos musicales de esos países. Hay que recordar que los directores boricuas nacidos en Nueva York o inmigrantes tempranos –tal cual el dominicano Pacheco– se formaron en escuelas como Juilliard School of Music o el Conservatorio de Brooklyn, por lo que al conocer ambas tenían una instrucción musical que facilitaba sus conexiones entre la música estadounidense y la caribeña o latina.

A los músicos puertorriqueños, además, se debe el interés renovado que la salsa generó por instrumentos de cuerda –básicamente el cuatro puertorriqueño y el tres– usados en la música tradicional del campesino boricua, el jíbaro, con Yomo Toro como principal exponente, que produjo una nueva generación de músicos de cuerdas vinculados al jazz latino tanto en la isla como en Nueva York, como Benjamin Lapidus, Edgardo Miranda, Jorge Laboy, Pedro Guzmán, Edwin Colón Zayas, y otros.

En el caso de Puerto Rico hay una serie de nombres relevantes tanto de la salsa como del *latin jazz* tales como Tito Puente, Charlie Palmieri, Eddie Palmieri y Ray Barretto, que realizaron sus carreras navegando entre ambos movimientos musicales, por lo que influyeron considerablemente en las siguientes generaciones de jazzistas boricuas, en músicos *nuyoricans* como el baterista Bobby Sanabria, el flautista Dave

Valentin, el bajista Eddie Gómez, el trombonista William Cepeda o el conguero Giovanni Hidalgo, quienes han desarrollado sus respectivas carreras trabajando con músicos estadounidenses como Dizzy Gillespie en su United Nations Orchestra o con directores caribeños como Paquito D'Rivera, sucesor de Gillespie en aquella orquesta, entre muchísimos otros.

En el jazz puertorriqueño cabe destacar también a los pianistas Hilton Ruiz, Luis Marín, Ramón Vázquez, Édsel Gómez y Jonathan Montes; los bajistas Andy González, John Benítez, Samuel Morales y Alex *Apolo* Ayala; los trompetistas Humberto Ramírez y Luis *Perico* Ortiz; los saxofonistas David Sánchez, Miguel Zenón y Edmar Colón; el flautista Néstor Torres; los percusionistas Jerry González, Raúl Rosario y Paoli Mejías; el baterista Leonardo Osuna, entre otros artistas jóvenes; y agrupaciones como Jíbaro Jazz, Caribe Jazz, Holograma, Gerson Orjuela Sexteto, Orbits Quintet, Víctor Jiménez Jazz Quartet, incluyendo los tríos Sofía Jazz, Furito Ríos Trío, In Voice Jazz, San Juan Collective y otros.

En cuanto a la República Dominicana, la emigración masiva también facilitó la relación con el jazz en Nueva York, empezando por los vínculos con la salsa establecidos desde la Fania por Johnny Pacheco y Héctor *Bomberito* Zarzuela. Fuera de la salsa, el multiinstrumentista Mario Rivera (dominaba 24 instrumentos) radicó en Nueva York desde comienzos de los años sesenta, y durante más de tres décadas trabajó con Tito Rodríguez, Tito Puente, Machito, Eddie Palmieri y muchos jazzistas estadounidenses como George Coleman y Dizzy Gillespie, de cuya United Nations Orchestra formaba parte. Rivera fue uno de los pioneros en mezclar el jazz y el merengue.

En Venezuela nació, desde la década de los cincuenta, un núcleo musical dominicano, a raíz de la presencia allí de Billo Frómeta. El trompetista Héctor de León era uno de sus miembros, quien durante mucho tiempo fue parte de la orquesta de

Aldemaro Romero, así como su hermano el saxofonista Sócrates *Choco* de León y Porfi Jiménez, los tres establecidos en Caracas y vinculados al jazz latino.

En la República Dominicana, desde mediados de siglo XX, hubo varios directores de orquestas de merengue pioneros en los vínculos entre éste y el jazz; el más destacado fue, sin duda, el saxofonista Tavito Vásquez, famoso en el país por sus solos impetuosos y difíciles y los jaleos en el merengue tradicional denominado *típico*; fue seguido de otros importantes saxofonistas como Crispín Fernández, quien desde finales de los años sesenta vivió un tiempo en Nueva York y trabajó con Bauzá, pero regresó luego a la isla, donde fundó el Grupo Licuado, y al inicio del siglo XXI codirigió la Santo Domingo Jazz Big Band junto al destacado bajista Pengbian Sang.

Continuador de Vásquez es también el saxofonista Juan Colón, quien se instaló en Nueva York al empezar el decenio de los ochenta. En el merengue moderno, el nexo lo establecieron músicos como el también saxofonista Félix del Rosario y el pianista Darío Estrella, quien desde los sesenta ha vivido en Puerto Rico, Nueva York –donde trabajó con Mario Bauzá y Tito Puente– y Miami, donde residió en definitiva. El bajista Ray Martínez, colaborador por largo tiempo de Mongo Santamaría, el trompetista Ite Jeréz, el multiinstrumentista Guillo Carías y el percusionista Alex Díaz –continuador de Mario Rivera y la línea del merengue-jazz–, también han desarrollado sus respectivas carreras en Estados Unidos.

En la región norte dominicana, particularmente en las ciudades de Santiago de los Caballeros y Puerto Plata, en los años ochenta surgió un grupo de jóvenes músicos que desde una óptica moderna ha hecho nuevas conexiones del jazz y el merengue típico, entre ellos el pianista Rafelito Mirabal, los saxofonistas Carlos Estrada y Sandy Gabriel, y el percusionista Fellé Vega.

Diversos músicos del merengue moderno reflejan influencias del jazz, en particular Dioni Fernández, Wilfrido Vargas y, sobre todo, Manuel Tejada y Juan Luis Guerra, quien, además, evidencia huellas jazzísticas en la bachata, un ritmo en auge en los últimos decenios. Pero jóvenes jazzistas están llegando más lejos con este género, comenzando a fusionarlo en la bachata-jazz, propuesta del pianista Miguel Andrés Tejada. Otros nexos han sido creados con el bolero, prueba de ello se ve en los pianistas Manuel Sánchez Acosta y Rafael Solano, con su apuesta por el bolero jazz.

Desde el decenio de los años ochenta se desarrolla una vertiente que asocia el jazz con ritmos afrodominicanos como los atabales, los congos y otros; entre los ejecutantes que lo confirman están los percusionistas Tony Vicioso y Yasser Tejeda, así como la cantautora Xiomara Fortuna, con su propuesta del *etnijazz*.

No cabe duda que el artista más reconocido de la República Dominicana en el jazz es el pianista Michel Camilo, radicado desde 1979 en Nueva York, donde trabajó muchos años con Paquito D'Rivera y desde donde ha desplegado una fructífera carrera mundial.

En el caso de la isla de Cuba, la trayectoria de las jazz *bands* dista de finales de los cuarenta cuando el jazz influía en la *cancionística* proveniente de la tradición trovadora y el bolero cubano, movimiento que después adquirió el nombre de *feeling*, que a su vez logró una notable incidencia en el bolero latinoamericano. Así que al interior de la isla, en el decenio de los cincuenta, ambas corrientes predominaron en las relaciones musicales de ese país con el jazz. Una novedad significativa lo fueron las grabaciones realizadas en que sobresalieron las descargas como la encabezada por Bebo Valdés en 1952, que fue la primera, editada bajo el título *Con poco coco*, y la organizada por el sello Panart en el Tropicana, contenida en el disco

Cuban Jazz Session, de cinco volúmenes, seguida de otra del mismo sello con Cachao y Tata Güines, la *Cuban Jazz sessions in Miniature*.[34]

El triunfo revolucionario en 1959 cambió el curso de los acontecimientos. Aunque al principio la revolución receló del jazz debido al bloqueo desatado por Estados Unidos contra el país, con su impacto negativo sobre la grabación y la circulación de la música, las políticas culturales favorecieron como nunca antes el desarrollo profesional de los músicos y la educación musical en general, lo que en pocos años arrojó un nuevo movimiento de jazzistas que se convirtieron en figuras relevantes del jazz latino a nivel mundial, cuyo apogeo empezó en el decenio de los sesenta. De la Escuela Nacional de Artes, creada en 1962, egresaron artistas como los pianistas Chucho Valdés, Emiliano Salvador, Gonzalo Rubalcaba, Harold y Ernan López-Nussa, los saxofonistas Paquito D'Rivera y Germán Velazco, el trompetista Arturo Sandoval, el percusionista Enrique Plá, el trombonista Juan Pablo Torres y muchos otros, hasta llegar al reciente *jo-jazz* de la generación más joven de jazzistas cubanos.[35]

La creación de la Orquesta de Música Moderna de La Habana, donde fueron integrados estos músicos, fue el germen para la fundación de la orquesta Irakere, que con su solidez musical conservó en su repertorio la combinación de jazz y música caribeña, sobre todo cubana, y se convirtió "en una escuela, en una plataforma de lanzamiento de nuevos músicos", de la que salieron solistas excelentes, fundadores más tarde de sus propias agrupaciones dentro o fuera de la isla, en gran parte estimulados por el éxito de Irakere desde finales de los años setenta en Estados Unidos, donde se establecieron muchos de

---

[34] Delannoy, *op. cit.*
[35] Díaz Ayala, *op. cit.*

ellos, incluyendo a Paquito D'Rivera. Éste, entre sus múltiples haberes, presentó un trío de música antillana con Dave Samuels en la marimba y Andy Narell en los tambores de acero, y se elevó hasta ser director de la United Nation Orchestra, después de Dizzie Gillespie. Son muchos los premios Grammy y Grammy Latinos que han sumado entre todos.

Así como Irakere propició el nacimiento de numerosos solistas, también provocó el surgimiento de múltiples agrupaciones que emularon su ejemplo, dando origen a bandas como Afrojazz de Bobby Carcassés, Afrocuba de Nicolás Reinoso, Opus 13 de Joaquín Betancourt, Oru de Sergio Vitier, Arte Vivo y muchos otros, en La Habana y en diversas provincias.[36]

París y el Caribe francófono

En Francia, a la inversa de lo ocurrido en el periodo de la Segunda Guerra Mundial, después de ésta se multiplicaron las oportunidades de trabajo para los músicos caribeños. El país inició rápidamente la recuperación, lo que activó la economía atrayendo nuevos inmigrantes de las West Indies francesas, cuyos territorios –Martinica, Guadalupe y Guyana– en 1946 pasaron a ser departamentos franceses de ultramar.

En La Canne à Sucre en Montparnasse, manejado por el baterista Mauricio Banguio, la banda del guitarrista y trompetista martiniqueño Pierre Louiss (1908-1986) integró en 1946 a Sam Castendet en sustitución de Leardee, Robert Roch en el bajo, Maurice Noiran en el clarinete y Al Lirvat en el trombón. La multiplicación de la actividad de los músicos ya establecidos trajo novedades. Emergieron nuevos músicos como el propio

---

[36] Leonardo Acosta, *Raíces del jazz latino. Un siglo de jazz en Cuba*. La Iguana Ciega, Barranquilla, 2001.

Pierre Louiss, quien tras la muerte de su padre en 1920 se había instalado con su madre en París, donde se vinculó al ambiente de la música caribeña. Al inicio de la guerra fue incorporado a las fuerzas en Le Mans, pero después regresó a la capital francesa, donde a finales del conflicto se dedicó a hacer una carrera musical como director, creando su banda Les Tropicals Singers, con Valentín Gerión en la guitarra, Alberto Borgiono en el bajo, Edmond Gerión como guitarra segunda, Christian Jean-Romain en la batería, Ernest Leardee en el saxo y él mismo en la trompeta y la dirección. Durante los años de la recuperación, la banda tuvo una vida muy activa incluso más allá de París.

En la posguerra también merece destacarse el giro del saxofonista Robert Mavounzy, el primer músico en Francia que participó en el *bebop* y en hacer grabaciones de ese ritmo en París, seis meses antes de que Dizzy Gillespie llegara a la ciudad para mostrar el nuevo estilo en febrero de 1948. La presencia de Gillespie en la capital francesa tuvo múltiples efectos. Uno de los que se encontró con él fue Al Lirvat, quien basado en esta experiencia, en 1950 creó lo que llamó, "beguine Wabap", una propuesta estilística de creación del *beguine* influido por el jazz, con la cual grabó después el tema "Guadeloupe en Nous" para el sello Pathé, que tuvo una importante incidencia posterior en el género. En 1954, Lirvat estaba otra vez tocando brevemente en La Cigale a petición de Jack Buttler, un trompetista y vocalista *african american*, quien desde mediados de los años treinta hacía carrera en Europa, empezando por la banda de Willie Lewis que influyó en el movimiento jazzístico en aquel decenio. Buttler llevaba mucho tiempo haciendo temporadas en La Cigale. En 1961 ambos formaron parte del elenco de la película *París Blues*, en la que actuaron otros músicos caribeños junto a Duke Ellington y Louis Armstrong.

Al despuntar la década de los años cincuenta, Ernest Leardee integró su orquesta, tocando él mismo el clarinete, con Ray Gottlieb en el piano, Valentín Gerión en la guitarra, Lionel

Louise en el bajo, Eugene Eugenia en el saxo, Alexandre en la batería, y en la trompeta Abel Beauregard, quien moriría en 1957. A su vez, Eugene Delouche también siguió una fructífera carrera, traducida en una veintena de grabaciones en los años cincuenta, sin dejar de ejercer su oficio de zapatero, hasta que abandonó la música y terminó siendo taxista. Murió en París en 1975, un año después que Robert Mavounzy.

Otro músico cuya carrera siguió brillando después de la guerra fue Sam Castendet, contratado en 1951 para animar el tour de ciclismo de Francia, logrando por esa vía una importante difusión radial. Castendet actuaba con la banda de La Canne à Sucre, en la cual permaneció hasta que en 1952 pasó a la de La Cigale, donde estaban Albert Lirvat en el trombón, Claude Martial en el piano, Robert Mavounzy en el saxo, Robert Roch en el bajo, el francés Bernard Hulin en la trompeta y Castendet en el clarinete. Ese mismo año fue contratado por cuatro años para tocar en ciudades del suroeste francés, incluyendo dos en Toulouse. Mientras las ventas de sus discos se incrementaban considerablemente, en 1956 inició una gira por África, siendo uno de los primeros músicos caribeños en tocar en ese continente, donde actuó ante una multitud de 50 000 personas en el estadio de Douala en Camerún. Siguió tocando muchos años más, alternando entre Europa y el Caribe, hasta morir en 1993.

Al Lirvat también fue a África en el primer lustro de la década de 1960, luego de haber trabajado con Josephine Baker. Siguió grabando temas de jazz y *beguine*, y actuando en La Cigale hasta su cierre en septiembre de 1975, de donde al año siguiente pasó nuevamente a La Canne à Sucre. En noviembre de 1990 inauguró el primer Festival de Jazz de Pointe-à-Pitre. Murió en París en 2007.

La carrera de Roger Fanfant siguió adelante y fue prolongada después por sus cinco hijos, todos dedicados a la música,

quienes a finales de los años cincuenta crearon la Fairness's Jazz Junior, también reputada en la isla de Guadalupe.

Igualmente en el Caribe hubo novedades. En Haití, los intelectuales y los artistas que luchaban contra la visión de la cultura popular –en particular del *vodou*– como una cultura inferior, reaccionaron reconociendo el valor de las tradiciones del pueblo. Para identificarse, muchos denominaron *indigenismo* a la tendencia de exaltación de su cultura nacional, nativa o autóctona, dándole un sentido nacionalista, y así llamaron a la cultura haitiana. A su vez, Jean Price-Mars y Jacques Roumain fundaron en 1942 el Buró de Etnología para promover su estudio.[37] Ese mismo año, Issa El Saieh, un clarinetista y saxofonista haitiano de ascendencia palestina, quien de joven había estudiado en Estados Unidos, de donde retornó en 1928, creó su orquesta combinando la *méringue* con música cubana y jazz; en 1957 grabó en La Habana un disco con Bebo Valdés. En 1943 surgió Jazz Des Jeunes, una orquesta que incorporó influencias de música cubana y jazz, pero que, conectada al *indigenismo* o movimiento nacionalista, fue enfática en recuperar los ritmos haitianos, incluyendo los de origen africano: una especie de música afrolatina que fue celebrada por los defensores de la negritud.[38] La banda, que existió hasta finales del siglo XX, se consideró la primera en integrar la herencia musical del *vodou*; a su música se le ha llamado indistintamente *mereng-vodou* y *vodou-jazz*, siendo el grupo pionero o precursor del movimiento de *vodou jazz* que se desarrolló posteriormente.

En los siguientes decenios surgieron numerosas bandas, como la Septentrional creada en 1948 en Cabo Haitiano, que abonaron el camino al nacimiento de las orquestas primigenias

---

[37] Patrick, Michel y Claudine Bellegarde-Smith, *Vodou in Haitian life and culture: invisible powers*, Palgrave Macmillan, 2006.

[38] Averill, *op. cit.*

en las grabaciones de carácter comercial, las de los saxofonistas Nemours Jean Baptiste y Weber Sicot, formadas a mediados del decenio de los cincuenta, influidas por el merengue que escuchaban en las radioemisoras dominicanas; Jean Baptiste creó el estilo *compas direct (konpas direk* en creole*)*, y Sicot el *cadence rampa (kadans rempas)*, que predominaron en la escena musical haitiana por muchos años.

A mediados del decenio de los sesenta empezó a desarrollarse el movimiento llamado *mini-djaz* o mini-jazz con pequeñas bandas nacidas en el seno de la nueva juventud urbana, influida por el *rock and roll* y la *méringue*, corriente que creció rápidamente al tener grabaciones desde un principio y predominó en los años setenta con agrupaciones como Shleu Shleu, Les difficiles, Les Loups Noirs, Dejean Frères, Les Carrefour de Fantaisistes, Combo Bossa, Les Ambassadeurs y Tabou Combo, que devino en la más influyente y duradera, permaneciendo hasta inicios del siguiente siglo.[39]

Desde mediados de la década de los setenta se fue incubando una tendencia *rasin* o de música raíz que retornaba a las tradiciones populares y al *vodou*. Representada principalmente por los grupos Foulah y Boukman Eksperyans, esta corriente, junto al *zouk*, se impuso en la escena musical tras la caída de la dictadura de Jean-Claude Duvalier en 1986. Precisamente, de esta vertiente salieron los nuevos jazzistas haitianos de finales de siglo XX y comienzos del siglo XXI, que dieron lugar a un movimiento de jazz afrohaitiano con distintas denominaciones como *vodou jazz, jazz creole, jazz rasin, natif jazz, konpa jazz*, y los más genéricos de *afrohaitian jazz* y jazz fusión, con una inmensa mayoría de artistas viviendo en la diáspora haitiana establecida

---

[39] Dale Alan Olsen y Daniel Edward Sheehy, *The Garland handbook of Latin American music*, 2a ed., vol. I, Routledge, 2007.

en Estados Unidos (principalmente en Brooklyn y Miami), Canadá (principalmente en Montreal) y Francia (principalmente en París), con grupos como Foula, pionero en los años setenta, Mozayik, Riyel, Jaleb, Blues in Red Band y Dizwikara, así como nombres individuales como Mushy Widmaier, Joel Widmaier, Roland Cameau, Shedly Abraham, Jean Caze, Chardavoine, Thurgot Theodat, Alexis Monvelyno, Ralph Millet, Hugues Sanon, Alix Buyu Ambroise, Reginald Policard, Andre Atkins, Claude Carré, Rigaud Simon y Pierre-Rigaud Chéry.

En el caso de las West Indies francesas, desde que fueron declaradas departamentos franceses de ultramar en 1946 ocurrieron muchos cambios económicos, sociales, políticos y culturales, cuyos impactos también se sintieron en el ámbito musical. Desde mediados del decenio de los sesenta, el paisaje sonoro se llenó de nuevos sonidos, al sentirse el impacto en forma sucesiva y a menudo simultánea de músicas que venían desde Haití, República Dominicana y Cuba. Por un lado, el *compas direct* y el *cadence rampa*, que tuvieron una enorme incidencia en el Caribe oriental tanto francófono como anglófono, reproduciéndose como *kadans* o *kadans rempas* y el estilo *cadencia-lypso*, así como el mini-jazz, que en conjunto tuvieron repercusión extendida hasta la emergencia del *zouk* a finales de los setenta, en gran medida como resultado de aquellas influencias.[40]

Por otra parte, el *zouk* venía antecedido de una amplia difusión de otros ritmos caribeños como el son, el merengue, el *calypso* y el *cadence-lypso*, y músicas africanas como el *soukous*, que llegaba desde el Congo. Bandas locales como La Perfecta y Malavoi de Martinica, y los Vikings de Guadalupe, los introdu-

---

[40] Jocelyn Guilbault *et al.*, *Zouk: World Music in the West Indies*, University of Chicago Press, Chicago, 1993.

jeron en sus repertorios. El *zouk* entró en la escena internacional desde 1978 con el grupo Kassav, asentado en París. Su rápida difusión en las dos orillas del Atlántico propició en las comunidades francófonas del Caribe un dinamismo que promovió la experimentación y las innovaciones musicales, incluyendo nuevas versiones jazzísticas en la oferta musical disponible.

Entre los músicos del Caribe francófono de la segunda generación asociada al jazz que establecieron un puente con la primera, quizás el precursor fue el guitarrista guadalupeño André Condouant (1935), quien en 1949 debutó tocando el bajo y luego la batería en la orquesta El Calderón Jazz dirigida por Brunel Averne. En 1956 realizó una gira por el Caribe con la orquesta de Robert Mavounzy, y al año siguiente se trasladó a París para trabajar como bajista de la orquesta de Al Lirvat en La Cigale. Poco después cambió a la guitarra y a finales de los años cincuenta tocaba en la orquesta de Benny Bennett, una de las bandas estadounidenses favoritas en los salones de baile en Francia. Alrededor de 1962 se trasladó a Estocolmo con Gerard Lavigny, trabajando en diversos conciertos con Max Roach y muchos otros jazzistas. Después, su carrera registró actuaciones en los festivales de jazz de Praga y Berlín, tocando con músicos como Leo Wright, Jimmy Smith, Herbie Hancock, Ron Carter, Dexter Gordon, Thelonious Monk y Lou Bennett. Después de grabar dos álbumes entre 1970 y 1979, en este último año fundó un cuarteto que incluyó a George Brown, Alby Cullaz y Alain Jean-Marie, con quien en 1997 grabó *Clean & Class*, su quinto álbum.

Parte de la segunda generación del Caribe francófono asociada al jazz es también el trompetista Coursil Jacques, nacido en París (1938), de padres martiniqueños. Después de tres años en África entre 1958 y 1961 y de regresar a Francia, en 1965 se fue por diez años a Estados Unidos, donde trabajó en la escena del jazz con Bill Dixon, Arthur Jones y otros músicos. En 2007 publicó un texto sobre el jazz: "Clameurs".

Además, otro miembro prominente de la segunda generación es el pianista guadalupeño Alain Jean-Marie (Pointe-à-Pitre, 1945). Creció tocando en la orquesta de Robert Mavounzy y en 1969 grabó su primer disco. En 1973 se mudó a París, donde trabajó con diversos artistas: el bajista Niels-Henning Orsted Pedersen, Abbey Lincoln y Barney Wilen; Henri Texier y Aldo Romano; Gilles Naturel y John Betsch; y con Michel Graillier, con quien grabó a dúo dos discos de piano. Tiene varias grabaciones con jazzistas guadalupeños como André Condou y Roger Raspail. Jean-Marie saltó a la visibilidad como solista en 1992 con "Biguine Reflections", una suite donde fusiona *biguine* y jazz basada en recuperar la tradición *bebop* desde la cultura musical del Caribe francófono. Luego, el experimento se convirtió en una serie junto con otros álbumes que consolidaron su *biguining-jazz* o *Piano Biguine*. En 2001-2002 grabó "Men's Art Works" con el saxofonista Jocelyn Ménard (Canadá, 1961) establecido en Guadalupe desde 1988, donde creó los grupos de jazz Mavounzy Big Band, Gwadloup Big Band y Gwanada.

Jean-Marie, desde 2005, ha hecho varios dúos con un prominente pianista martiniqueño, Mario Canonge (Fort-de-France, 1960), radicado en París desde 1979. Canonge creó Ultramarine, una banda para fusionar jazz y *rock*, pronto convertida en un experimento vanguardista en la vertiente del afro-jazz. La influencia de Alain Jean-Marie y otro gran pianista, Marius Cultier, lo llevaron a consagrarse al piano, en el cual descolló vinculando el jazz y la música del Caribe, adonde volvió en 1988 y trabajó con los principales líderes del *zouk*. Canonge se inició como solista en 1992 al tiempo que creaba otros grupos como Sakiyo, dedicado al *zouk*; Kann, con el que realizó numerosas giras internacionales, y Sakésho, quien lo hizo ampliar su espacio en el ámbito internacional del *jazz* caribeño. En su discografía resaltan las mezclas de jazz con *beguine, reggae*, bolero, *zouk*,

incluso el jazz cantado, así como la inclusión de músicos de diversas nacionalidades y de nuevas sonoridades instrumentales como los tambores de acero de Andy Narell y varios instrumentistas africanos. Canonge aparece como el músico francófono del Caribe que ha llevado más lejos la recuperación de los nexos de esta región con África.

El percusionista martiniqueño Bago es de los músicos de las nuevas generaciones del Caribe francófono que ha vinculado música caribeña y jazz. Su carrera despegó en los años setenta, participando en grupos como La Selecta y Les Vikings; a finales del decenio estuvo de gira por África acompañando al grupo teatral y de música tradicional Bwa Bwa, y luego se estableció en París, y formó parte de los grupos Kassav, Zouk Machine, los dirigidos por Mario Canonge y otros, con los cuales apareció en numerosas grabaciones y giras por Europa, Japón, América del Sur y África, en algunas de ellas actuando con jazzistas como Dee Dee Bridgewater, Quincy Jones y Kenny Burrell y otros, y con la Orchestre National de Jazz, con la cual grabó en 1988 el álbum *African Dream*.

También de Martinica se ha destacado el pianista Claude Sommier. Recién nacido partió con sus padres a París, donde salió a escena con un trío en 1979. Retornó a Martinica en 1981 e integró el grupo Obidjul. Volvió a la capital francesa y en 1985 creó el quinteto Djoa, que en 1987 ganó el Concurso Internacional de Jazz de Viena; el grupo grabó tres discos hasta 1996, pues Sommier enfermó en 1999 y aunque Djoa siguió tocando, Sommier no. Murió en 2009.

Con Alain Jean-Marie y Mario Canonge ha trabajado el trompetista guadalupeño Franck Nicolas, quien en 2002 dirigió en Nueva York un grupo de músicos expatriados en la grabación del disco *Jazz Ka Philosophy*, fusión de jazz y *gwo-ka*, un ritmo afroguadalupeño con el cual creó el concepto *jazz-ka*, propuesta musical que envuelve también ideas estéticas y filosóficas: su

"*Jazz Ka Philosophy*" resalta el valor del mestizaje de los sonidos de Oriente, África, Europa, Caribe y Estados Unidos. Pioneros en conectar *jazz y gwo ka* lo fueron también los miembros del grupo Archipel, fundado en Guadalupe en 1983 por los guadalupeños: el pianista Christian Amour –en 2004 creador de otro grupo, KaJam, inspirado en el *bebop*– y el saxofonista Jacques Schwarz-Bart (1962), instalado en Nueva York por más de dos décadas, fundador en 1989 del grupo Mozayik junto a Raymond d'Huy, Philippe d'Huy, Jocelyn Ménard, Raymond Grégo y otros, y quien desde 2005 reúne a numerosos músicos en torno a su Gwoka Jazz Project; recientemente experimentó un vínculo entre el jazz y la música *vodou* de Haití.

En la nueva generación también encontramos a varios descendientes de Roger Fanfant, el pionero director de la orquesta Fairness Jazz, cuyos cinco hijos fueron todos músicos: Gilbert, bajista, José, baterista, Christian, percusionista, Fred, pianista, y Guy, cantante, baterista y percusionista. Fred dirigió a finales de los años cincuenta la Fairness's Jazz Junior; a su vez, Guy dio a Guadalupe una nueva familia de músicos talentosos en la que destacan Thierry, bajista, con dos discos propios hasta 2011, y Jean Philippe, baterista, ambos con una fructífera carrera con Mario Canonge y, probablemente, los más destacados de Guadalupe en sus respectivos instrumentos en los inicios del siglo XXI. Del mismo árbol familiar, primo de los anteriores, es el bajista Fabrice Fanfant, quien en 2007 entró en escena con dos de los nuevos grupos guadalupeños fundados por músicos jóvenes, que mezclan el jazz con el *rock* y géneros caribeños como el *beguine* y el *gwo-ka*: Xtet Iguana y Amalgamme.

Otro tejido familiar cruzado con los lazos musicales del Caribe francófono, pero esta vez en Martinica, lo hallamos en los hermanos pianistas Paulo Rosine –líder del grupo Malavoi– y Gilles Rosine. Paulo, también cantante y compositor, se destacó por su papel en los grupos Malavoi y West Indies Jazz Band; Gilles

recopiló en 2007 una quincena de los arreglos de aquél, y asumió la dirección musical de una gran banda formada por Tony Chasseur para realizar conciertos en Martinica y Guadalupe, con la que al año siguiente grabó un disco homenaje a Paulo, quien había muerto en 1993. Gilles, en 2003, sorprendió con su primer álbum, *Pays mêlés*, alineado con el *jazz-biguine* y con el cual obtuvo el premio como revelación del 2004 en Martinica. En sus tres discos hasta 2011 muestra sus habilidades asociando jazz y músicas clásica y caribeña, mientras aparecía en un cuarteto con Guillaume Bernard en la batería, Micky Télèphe en la percusión y en el bajo Alex Bernard, quien ha trabajado con Mario Canonge, quien a su vez acompañó a Bernard en 2001 en el disco *Alex Bernard et le Tropical Jazz Tríos*, donde también aparecen Alain Jean-Marie y Jean-Philippe Fanfant.

La nueva generación del jazz caribeño en las West Indies francófonas y en la metrópoli presenta un novedoso espectro de propuestas con artistas como Michel Alibo, el guitarrista Pascal Danae y el bajista Sylvin Marc, incluso el jazz vocal en cantantes como el martiniqueño nacido en París Jean-Paul Elysée, inclinado al *swing*, y la novísima Tricia Evy (1984), quien retoma los sonidos del Caribe trabajando con músicos como el saxofonista Xavier Richardeau y el guitarrista Jean-Philippe Bordier, integrantes de su trío en Francia en el 2007. Todos son artistas que continúan, a su modo, la trayectoria de los pioneros que, después de la Primera Guerra Mundial, comenzaron a establecer los nexos definitivos entre el jazz y la música caribeña.

Epílogo

El panorama histórico del jazz en el Caribe insular hispanohablante y francófono revela que ambas zonas tienen una

relación directa con los antecedentes del género por sus vínculos históricos con Nueva Orleans, crisol en Norteamérica de las culturas española, francesa y anglosajona predominantes en las Antillas, cuyas influencias musicales –combinaciones previas de tradiciones europeas, africanas e indígenas americanas– se mezclaron desde el siglo XIX con los sonidos del *blues* y el *ragtime*.

La trayectoria del jazz en el Caribe requiere una visión regional y transnacional, que trascienda las fronteras locales e incorpore los enriquecimientos aportados por los expatriados caribeños, quienes a menudo establecieron los nexos Caribe-Jazz en ciudades del primer mundo como Nueva York, París, Montreal, Boston o Madrid. Asimismo, observamos que cada territorio o nación tejió sólidas relaciones de sus acervos musicales con el jazz en el curso del siglo XX y lo que va del XXI, cuyo recorrido se puede seguir por el currículo de músicos de distintos países que han incidido en el devenir del jazz, creando expresiones de éste con identidad propia. La historia del jazz latino es el mejor ejemplo. Las influencias recíprocas son de tal magnitud que es imposible separarlas, confundiéndose en un entramado transcultural y transnacional que ha cambiado para siempre la historia de ambas músicas. Ni el jazz se puede explicar sin el Caribe, ni éste sin aquél.

Los movimientos de fusión musical vigentes –*meren-jazz*, *creole jazz*, jazz tropical, *jazz caraïbes*, jazz fusión y otros– evidencian tal variedad dentro de su unidad intrínseca –con África de fondo–, que hablar de "los jazz del Caribe" es sólo una forma de la región para mostrar su fertilidad como terreno de enriquecimiento del género y principal campo de producción de diversidad musical del mundo.

Discografía

BARRETTO, Ray. *Portraits in Jazz and Clave*. Audio CD, RCA, 2000.

BAUZA, Mario. *Tanga Suite*. Audio CD, Clinton Recording Studios, 1991.

CANONGE, Mario. *Aromes Caraibes*. Audio CD, Musicrama, 1997.

DELOUCHE, Eugene. *Del's jazz biguine 1951-1953. Les années ritmo (Paris 1951-1953)*. Doble Audio CD, Fremeaux & Associes, núm. FA5352.

HELL FIGHTERS. *James Reese Europe. The complete recordings*. Audio CD, Memphis Archives, 1996.

JEAN-MARIE, Alain. *Biguine Reflections*. Audio CD, Fr, Meaux, núm. 7056830, 1999.

KASSAV. *Le Meilleur De Kassav: Best Of 20eme Anniversaire*. Columbia Europe, 1999.

MACHITO & his orchestra, Chano Pozo, Arsenio Rodríguez. *Legendary Sessions 1947-1953*. Audio CD, Tumbao, núm. 799833, 2004.

MACHITO. *Baile con Machito y sus Afro Cubans*. LP, Seeco 9075.

MACHITO y Johnny Pacheco. *The Latin Kings*. Doble audio CD, Fuel 2000, núm. 061424, 2004.

O'FARRILL, Chico. *Carambola*. Audio CD, Milestone, 2000.

PALMIERI, Eddie and his conjunto La Perfecta. LP, Alegre Records, LPA 817, 1962.

PUENTE, Tito. *Latin Jazz All-Stars Live at the Village Gate*. Audio CD, Sony U. S. Latin, 1992.

RIVERA, Mario. *Commandante*. Audio CD, Rte Cd's, 1996.

STELLIO (Alexandre Fructueux). *Integrale Chronologique 1929-1931*. Doble Audio CD, Fremeaux & Associes, núm. FA023.

SWING Caraibe-Paris 1929-1946. Caribbean *Jazz* Pioneers, in Paris 1929-1946. Doble Audio CD, Fremeaux, núm. FA069.

VARIOS. *Misa Negra. Irakere*. Audio CD, Messidor, núm. 15972, Suiza, 1991.

______ *Cuban Jazz: Afro Cuban Music in Jam Session*. Int'l Music Dist., Audio CD, 1998.

______ LATIN JAZZ. *La combinación perfecta*. Audio CD, Smithsonian Forkways Recordings, 2002, SFW40802.

______ *Haitian Creole Jazz*. Audio CD: Mozayik, 2005.

______ *Latin Jazz*. Audio CD, Putumayo, 2007.

______ *French Antille Hits of the 50's*. 2 vols., MP3 Album in: http://www.cduniverse.com/productinfo.asp?pid=8602755&style=music

Filmografía

Our Latin Thing. Fania Records, New York City, USA, 1972 (102 min.).

Calle 54. Fernando Trueba Productions / Cinétévé, New York, 2000 (105 min.).

EL JAZZ EN AMÉRICA CENTRAL

LUIS MONGE

Panorama general

En los países centroamericanos, tanto el desarrollo de los proyectos jazzísticos como la situación de la cultura del jazz han sido muy complejos, pues este género no se ha legitimado en su valor sociocultural y artístico debido a la oficialidad o institucionalidad de las distintas naciones. La gran industria de la música en el ámbito mundial está dedicada de por sí a la comercialización de géneros más ligeros. A esta realidad se suman limitantes para el jazz en América Central como la poca integración del medio cultural regional, las pequeñas dimensiones del mercado centroamericano en comparación con las otras regiones del continente americano y el hecho de que esa gran industria musical no tiene asentamiento en la región. Los centros de producción y mercadeo de proyección mundial están fuera del istmo. Bajo estas circunstancias, históricamente han existido enormes obstáculos para la estabilidad, valoración, visibilización y difusión de las producciones musicales centroamericanas.

La presente es la primera reseña que se produce sobre el jazz en América Central como región. La documentación sobre el tema es muy escasa. Se enfrentó el enorme reto de conseguir y ordenar la mayor cantidad de información, pero para el autor no ha sido posible todavía recopilar todos los datos de cada país de manera uniforme. De Panamá, Costa Rica, Honduras, Guatemala y Nicaragua se ha logrado un texto satisfactoriamente

informativo. De El Salvador sólo se han podido incluir en este documento los nombres de algunos de los intérpretes vigentes. Queda la tarea, en un futuro muy cercano, de completar el proceso de recopilación, entrevistas y sistematización de la información para obtener un panorama más completo sobre el jazz en América Central.

Corresponden aquí varios agradecimientos. El pianista y director musical hondureño Camilo Corea aportó la información sobre su país, que sirvió de base para este texto; y el pianista nicaragüense Misael Sánchez, la de la escena del jazz en Nicaragua. El doctor Dieter Lehnhoff, compositor, director de orquesta y musicólogo guatemalteco, de su libro *Creación Musical en Guatemala* (2005) se tomó gran parte de la información correspondiente a este país.

Costa Rica

Durante las últimas cuatro décadas se ha acelerado en Costa Rica un notable desarrollo en la educación musical tanto pública como privada, lo cual ha ido de la mano de un creciente número de producciones fonográficas, audiovisuales y escénico-musicales. Se ha hecho evidente el positivo impacto en la cultura musical local de algunos intérpretes, compositores, teóricos y directores musicales formados en universidades y academias de estudios superiores en Europa, Norteamérica, Suramérica y el Caribe, así como graduados de colegios artísticos, academias y universidades nacionales. Se ha ido fortaleciendo el gremio de profesionales de la música, quienes se han integrado paulatinamente al quehacer académico-musical y artístico nacional, destacando algunos a nivel internacional.

En el ámbito nacional se trata de un buen número de academias privadas y conservatorios de nivel preuniversitario, así como graduados de tres instituciones de educación superior estatal: Escuela de Música de la Universidad Nacional (UNA) en Heredia, Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (UCR) en San José, y el Instituto Nacional de Música ligado a la Orquesta Sinfónica Nacional. Al iniciar la segunda década del siglo XXI, existen en Costa Rica tres orquestas sinfónicas profesionales y alrededor de unas cuatro más en el ámbito universitario o institucional.

Todas estas entidades han contribuido no sólo a la profesionalización del quehacer musical, sino que han abierto algunos espacios introductorios al jazz para los músicos. En la Escuela de Música de la UNA se imparten cursos de improvisación para instrumentistas, en los cuales se incluye la apreciación y el acercamiento a distintos estilos del jazz. Allí mismo se ofrece la oportunidad de una concentración en repertorio jazzístico, específicamente para estudiantes de la carrera de piano. También se ofrecen talleres de jazz tanto en dicha escuela como en la de Artes Musicales de la UCR. Con cierta frecuencia durante el año se realizan talleres o "clínicas" de jazz impartidas por músicos y académicos visitantes en el país, organizados principalmente por el Instituto Nacional de Música, las universidades estatales, la Dirección General del Teatro Eugene O'Neil del Centro Cultural Costarricense-norteamericano, la Academia Editus o la tienda de instrumentos musicales Bansbach.

Años cincuenta y sesenta

En cuanto a la interpretación de repertorios del jazz, entre las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX se destacó en Costa Rica la gran orquesta de Otto Vargas, agrupación de tipo *big band* que sigue vigente hasta hoy e interpreta repertorios muy variados, pero que en aquellas décadas fue pionera del *swing* y del foxtrot. Una aparición muy particular y precoz fue

la figura del pianista casi autodidacta y empírico, Vernon Hine, mejor conocido como el *Pibe* Hine, quien destacó en las décadas de los setenta, ochenta y parte de los noventa por su forma de tocar totalmente innovadora en el medio local. El *Pibe*, ya desaparecido, tenía una extraordinaria capacidad para absorber estilos jazzísticos de los Estados Unidos como el *blues*, el *swing* y el *hard bop*, mezclándolos con repertorios de música latinoamericana, de cine, e incluso de compositores clásicos europeos. Se destacaban sus creativas y fluidas improvisaciones, y fue, quizás, el primer intérprete-improvisador que con las esencias del jazz alcanzó reputación internacional. Al mismo tiempo, pero de más corta vigencia en este campo, el músico, arreglista y compositor Solón Sirias se hizo notar con su proyecto *Tinajas Brass*, una banda que interpretó y grabó repertorios propios y relacionados con estilos jazzísticos tempranos.

Años setenta y ochenta

Con elementos de la nueva canción y el *jazz latino* se presentó a finales de los setenta un proyecto llamado *Compadre*, reuniendo a músicos costarricenses y panameños, constituido en la primera producción que musicalizó poesía costarricense con canción urbana y algunos elementos del jazz. El colegio Conservatorio de Castella, institución de formación académica y artística a la vez, fue en los ochenta el vivero para distintas agrupaciones de música moderna, entre ellas el Grupo de Jazz Castella, donde brillaron, cada uno en su momento, los saxofonistas Cheko Dávila y Fidel Gamboa. Este último realizó, hasta su fallecimiento en el año 2011, una importante labor en la producción musical de distintos géneros y, especialmente, en a canción moderna comprometida con las identidades urbanas y rurales de Costa Rica, donde casi siempre se perciben esencias del jazz. El cuarteto Collette estuvo integrado por Cheko Dávila,

aún vigente en el medio como productor musical, acompañado por un grupo de músicos con roce internacional como el percusionista Pepe Chacón. Este grupo tuvo un gran impacto hasta casi terminados los años ochenta con su interpretación de *standards* y jazz latino, un poco a la manera de los clásicos cuartetos liderados por saxofonistas.

Años noventa hasta la actualidad

Ya en la década de los noventa hacia nuestra época, una buena cantidad de músicos, intérpretes y compositores en los campos del jazz y la música moderna han apostado por un desarrollo sostenido con producciones cada vez más competitivas a nivel internacional. Mencionaremos algunos: José *Chepe* González, pianista, compositor y productor; hábil improvisador con formación académica tanto en jazz como en la música clásica europea ha contribuido con una gran cantidad de producciones y grabaciones dentro del jazz y del pop; el grupo Jazz Expresso, liderado por Solón Sirias, hijo, proyecto que en los decenios ochenta y parte de los noventa estuvo activo principalmente en hoteles; Jazz Garbo, dirigido por el baterista Mario Campos y la cantante Gabriela Zamora, quienes realizaron gran cantidad de conciertos y algunas grabaciones con repertorios muy variados del jazz, *soul*, *R&B*, *gospel* y jazz latino; el Sexteto de Jazz Latino, grupo activo durante algunos años de la primera década del siglo XXI, integrado por versátiles intérpretes como el percusionista Ramses Araya y el pianista-compositor Walter Flores. Este último tuvo una fuerte relación profesional con Rubén Blades y, además de participar en giras internacionales con él, ha producido y ganado premios *grammy* con el repertorio del propio Blades; el pianista Manuel Obregón, con estudios musicales en Costa Rica y España, ha contribuido con una serie de producciones musicales dentro de estilos relacionados con

el *blues*, la transferencia al piano del lenguaje de la guitarra y la marimba y eventos performáticos pioneros en Costa Rica donde siempre se mezclan elementos del *blues*, el *gospel*, el *calypso* regional, con la improvisación como eje transversal. Ha producido y dirigido dos proyectos de gran impacto internacional: Orquesta de la Papaya y, posteriormente, Orquesta del Río Infinito, donde reunió músicos de toda América Central en una convergencia exploratoria de muchos estilos y formas de interpretación musicales del istmo; el pianista, compositor y profesor universitario Luis Monge, formado en Alemania y Nueva York, fue discípulo de pianistas y compositores como Ludwig Hoffmann, Gyorgy Sandor y Wilhelm Killmayer, entre otros. Fue integrante de la primera orquesta profesional con repertorio de estilo *salsa-jazz* en Alemania, la Conexión Latina. Después de años de carrera en distintos escenarios con artistas muy reconocidos en el medio internacional, Monge se mantiene activo interpretando repertorios de música clásica y jazz y participando o dirigiendo variados proyectos enfocados hacia estilos musicales modernos. Monge fundó en Costa Rica junto al baterista Carlos Sanders, el cuarteto Swing en 4, que ha representado a los ticos en festivales internacionales de jazz y realizado cuatro producciones discográficas pioneras en la búsqueda de un lenguaje jazzístico propio costarricense; la Big Band de Costa Rica, liderada por el trombonista Humberto Vaglio; la Tico Jazz Band, al mando del trompetista German Paniagua; la agrupación Amarillo Cian y Magenta, proyecto de tipo experimental que interpreta sus propias obras con ciertas tendencias de *world* o *ethnic music;* y con algunos elementos del jazz, pero principalmente fusión, breves episodios de improvisación y algunas sonoridades autóctonas costarricenses, se ha proyectado a nivel internacional el trío Editus, el cual participó en algunas producciones y obtuvo un *grammy* de la mano de Rubén Blades.

En los últimos diez a quince años, también han surgido espacios para el jazz en medios de comunicación y centros culturales. El Centro Cultural Costarricense Norteamericano (CCCN), por ejemplo, organiza un pequeño festival de jazz de nivel estudiantil universitario como parte de sus actividades culturales, dentro del marco de las relaciones bilaterales entre Costa Rica y EUA, donde la programación gira principalmente en torno a grupos invitados de universidades norteamericanas, con la participación de algunos grupos locales. Desde mediados de los años noventa, el club Jazz Café es un escenario donde hay oportunidad de escuchar proyectos nacionales e internacionales de jazz, así como de otros géneros contemporáneos. La estación de radio 95.5 dedica su programación a repertorios del denominado *smooth jazz*, y un pequeño segmento a otras corrientes jazzísticas. Dos o tres emisoras más ofrecen programas semanales específicos de distintos repertorios jazzísticos.

En este inicio de la segunda década del siglo XXI ya existe una buena cantidad de instrumentistas, arreglistas y compositores costarricenses más jóvenes que se destacan tanto a nivel local como internacional, cuyo quehacer musical tendrá que ser documentado muy pronto.

Panamá

Panamá ha desempeñado un papel muy importante para el mundo por su posición geográfica y sus riquezas naturales y humanas. Como en el resto de la región, muchos grupos étnicos se han establecido en este país, aportando sus costumbres y tradiciones, pero con la particularidad de ser la nación del istmo con mayor población de origen afroantillano y con expresiones musicales más claramente ligadas al bagaje cultural afro en general. El ir y venir de norteamericanos, afroantillanos, europeos, asiáticos,

principalmente para la construcción del Canal de Panamá desde finales del siglo XIX e inicios del XX, ha dejado huellas muy profundas en la economía, la cultura y el desarrollo social de Panamá.

El jazz ha tenido gran influencia y se ha desarrollado en zonas específicas como las provincias de Colón, Bocas del Toro y Panamá. Estos tres puntos han tenido un especial vínculo con Nueva Orleans desde inicios del siglo XX. Los estilos del jazz traídos por los afronorteamericanos y el encuentro con las formas musicales caribeñas produjeron un fuerte e interesante mestizaje musical. Bocatoreños, colonenses y panameños de otras regiones viajaron y radicaron en Nueva Orleans, Chicago y otros estados y se destacaron en el jazz.

Mientras el *blues* y el *swing* se expandían por Estados Unidos, en Panamá ya se notaba la influencia de éstos en las orquestas y grupos pequeños de panameños o de afroantillanos. Es en estas orquestas donde se dan las primeras manifestaciones de jazz en Panamá.

Primeras décadas del siglo XX hasta 1960

Luis Carl Russell, pianista y director, fue uno de los más exitosos músicos en las primeras décadas del siglo XX. Su orquesta llegó a altos niveles profesionales y de popularidad en Nueva York y era una de las preferidas de Red Allen, Jelly Roll Morton y Louis Armstrong, entre otros notables del jazz de esa época. Se destacaron también los pianistas Sonny White y Víctor Everton McRae, conocido como *Víctor Boa*.

Entre las primeras orquestas se pueden mencionar: Payne y sus Embajadores, Gus Trym y su Orquesta, Iván Lashley y su Orquesta, George Maycock y su Chimbombo, Víctor McDonald, Henry Barlow, Eduardo Álvarez, Los Embajadores del Jazz de Reginald Prescott, Sam Gooding, Fred Ramdeen. Estas orquestas interpretaban fielmente los repertorios de Duke Ellington, Benny Goodman y Fletcher Henderson, entre otros.

La provincia de Colón, ubicada en la costa caribeña de Panamá, con profundas raíces africanas, es un semillero de músicos talentosos que aportaron en gran medida al desarrollo del jazz. Algunas orquestas como la de George Maycock y su Chimbombo llevaron el jazz panameño a Europa y a Estados Unidos.

El libro *Las expresiones musicales en Panamá*, del profesor Noel Foster, narra que la aparición de las orquestas de jazz en Colón se divide en dos fases, desde los años treinta a los cincuenta: *swing* y *bebop*, con influencias de las escuelas de Dizzy Gillespie, Charlie Parker y otros, hasta llegar a los Combos Nacionales. Para la Segunda Guerra Mundial, los cabarets y bares de Colón –Club Tropical, Club Taboga y el Club Internacional– fueron muy activos; en ellos se presentaban diariamente orquestas, convirtiendo esta ciudad en un gran centro turístico.

Los años cincuenta dan inicio a un periodo importante del estilo *bebop* en Panamá, al desplazarse varias orquestas desde Colón hacia la ciudad capital. Por ejemplo, el reconocido músico George Maycock trajo consigo a un notable grupo de colegas como Rubber Legs (trompetista), Teddy Spencer (pianista) y Uncle Wharton (baterista), en el escenario de la Cueva de la Culebras de Río Abajo, abriéndose así un espacio para *jam sessions*, junto a otros como el salón Be-bop y el salón Kelvin. Al pasar la media noche, músicos como Dudley Everertt (saxofón), James Whittington (bajo), Noel Foster (batería), José Luis Cajar (trompeta), Carlos Garnett (saxofón) y Clarence Martín (contrabajo), llegaban a estos lugares luego de finalizar sus compromisos profesionales. En estas ocasiones los *jazzmen* podían expresar todo su talento, virtuosismo e intensa interpretación.

Transcurridos los años, el jazz ha seguido floreciendo y evolucionando en este país en sus diversos estilos y fusiones. Importantes músicos panameños han emigrado a los centros mundiales de la música jazzística como Nueva York y Chicago, entre ellos Billy Cobham (baterista que desde su infancia viajó a EUA), Carlos Garnett (saxofonista), Jorge Silvestre (saxofonista), Mauricio Smith (flautista ya desaparecido) y Danilo Pérez (pianista), entre otros. Cabe destacar la importante labor de Mauricio Smith, quien siempre mantuvo un constante interés en transmitir sus experiencias y conocimientos musicales a jóvenes músicos tanto en Panamá como en el Caribe y Norteamérica. Lo mismo se puede decir de Carlos Garnett y el reconocido trompetista Vitín Paz. También Danilo Pérez, actualmente en estrecho vínculo con el desarrollo musical de jóvenes talentos panameños, ha impulsado una relación académica con Berklee School of Music, New England Conservatory y su propia fundación en Panamá. Además, Pérez ha sido el iniciador y director del Panama Jazz Festival, el evento en su categoría más importante de la región desde el año 2004.

Existe toda una nueva generación comprometida con el jazz en Panamá, cuya producción debe, igualmente, ser documentada en el futuro.

Honduras

Casi no existe documentación ni registro de grabaciones en el ámbito del jazz en este país; no se ha desarrollado la academia musical suficientemente como para activar la profesionalización de la música y tampoco existen buenas condiciones para grabar. Aun así, se puede mencionar una cantidad de intérpretes jazzistas a lo largo de distintas décadas que han incursionado en el jazz y luchado por mantener vivo el proceso de creación e interpretación en este campo.

Años sesenta hasta ochenta

Entre algunos precursores se pueden mencionar a Chepe Bustillo, Camilo Enrique Corea Soto (sax tenor) y Arnulfo Medina. Uno de los grandes iniciadores es Gilberto Zelaya (guitarra, órgano y piano), quien organizó un cuarteto llamado Los Estilistas y grabó un disco sencillo con cuatro temas propios. Zelaya se encuentra actualmente retirado. También están René Bustillo (contrabajo), Henry López (guitarra), Ramón Orozco (contrabajo) y Julio Zelaya (guitarra) con su cuarteto llamado Hungry Fisherman; Camilo Corea (piano) con su Grupo Armonía, integrado por Gustavo Herrera (bajo), Herbert Ríos y Miguel Mejía (batería). El mismo Corea lideró el ensamble instrumental, que incluía violonchelo, llamado Grupo Opus Nova, cuyo repertorio consistió en obras clásicas europeas en arreglos jazzísticos. Apareció también la agrupación Jazz Club, bajo la batuta de Tony Sierra (teclados). Antes de concluir la década de los ochenta, Corea realizó un proyecto con una orquesta sinfónica privada, bajo el nombre de Cuerdas y Bronce, donde se arreglaron piezas del repertorio tradicional hondureño.

Años noventa hasta la actualidad

Camilo Corea grabó en 2002 un primer disco, fusionando la rítmica garífuna con elementos del jazz, en la producción *Aires de mi tierra*. Después de ello se unió a este concepto Julio Zelaya con sus discos *XXXX* y, posteriormente, *Yurumen* en 2002 y *Ecos de Sirena* en 2005. En el año 2007, Corea grabó otro disco titulado *Conmigo*, donde volvió a experimentar con el espíritu garífuna.

En los años más recientes, ha crecido el interés en la línea del jazz con varios jóvenes talentos, entre los que destacan Oscar Rossignoli (piano), José Antonio Velásquez (piano), Mauricio Espinal (piano), Guayo Cedeño (guitarra), Tony Peñalva (guitarra), Dany Morales (guitarra), Jorge Santos (piano), Brian Pagoga (trompeta), Gustavo Erazo (teclados), Carlos Umaña (bajo) y Melvin Maldonado (batería), músicos que integran alternadamente grupos como Jazz Nova, Hibriduz y Tríptico.

Guatemala

En este país se destaca la aparición pionera del grupo Terracota, liderado hacia finales de los años setenta por Leonel Flores (teclados), e integrado por Mario Borrayo (guitarra), Max Flores (flauta y sax), Jimmy Blanco (percusión garífuna) y Carlos Gómez (batería), grupo que a veces reunió a invitados como Roberto Abularach (armónica), Lester Godínez (vibráfono) y Dieter Lehnhoff (violín). En los ochenta, Terracota desarrolló un estilo propio afiliado al *new age* con elementos del folclore guatemalteco al que denominó "Nueva era maya".

Surgieron también en los ochenta agrupaciones importantes como la gran banda Jazz Train Express de Lester Godínez, la orquesta de Humberto *El Fantasma* Sandoval, la banda de Charlie Robb y la banda de *dixieland* Paco Gatsby, dirigida por Bob Porter (trompeta), donde también actuaron Herman May (voz) y César Sazo (clarinete y sax). Porter fue arreglista, cantante y músico de Ray Conniff, y compositor del tema de la teleserie *Lassie*.

En el *jazz latino* se destacó el Ensamble Acústico de los guitarristas Erick Malamaud y Byron Sosa, Miguel Ángel Villagrán (bajo), Carlos Gómez (batería), Luis Estrada (piano), Johnny Córdoba (flauta) y Fernando Pérez (percusión). Pérez

ha establecido su propia banda y grabado varios discos que incluyen sus propias composiciones.

Otros grupos activos en la última década del siglo XX fueron Equinoxio de German Giordano (guitarra eléctrica) y el trío del virtuoso pianista Rolando Ortega, especialista en todos los estilos del jazz y autor de cinco discos compactos con arreglos propios de boleros tradicionales.

Ya a inicios del siglo XXI se pueden mencionar a las bandas: Casablanca de tipo *big band*, dirigida por Carlos Gómez (percusión) y Carlos Rodríguez Ayau (piano); Mosaico Cultural de la Antigua, dirigida por Jorge Sarmientos; y la de Luis Galich, integrada por Germán Giordano (guitarras eléctricas), Jorge Estrada Garavito (teclados) y Javier García (sax). Otros intérpretes importantes, además de los mencionados, que alternan en distintos grupos son: Alfredo Cáceres (guitarra), Alejandro Erdmenger (guitarra), Rolando *Jechu* Gudiel (bajo), Mario Martínez (bajo), los bateristas Fernando Martín, Leonel Franco e Igor Sarmientos, Nery Cano (trompeta), los pianistas Vinicio Quezada, Igor Castillo, Luis Estrada, Ricardo Velásquez y Carlos Soto, y los tecladistas Antonio Aragón y Donald López.

Un intérprete de mucha proyección internacional es K. C. Porter, hijo de Bob Porter, productor musical, tecladista y compositor. Su trayectoria incluye producciones con Ricky Martin, Los Fabulosos Cadillacs, Quincy Jones y Carlos Santana.

Recientemente se mantienen muy activas las agrupaciones JazzTónico, con los integrantes: Juan Carlos Murga (guitarra), Byron García (flauta), Fernando Martín (batería), Víctor Arriaza (teclado) y Rolando *Jechu* Gudiel (bajo); y Jazz4orJazz, formado por Byron Sosa (guitarra y dirección), Leonel Franco (batería), Alejandra Flores (voz), Allan Urbizo (teclados) y Rolando *Jechu* Gudiel (bajo).

En Guatemala se realiza desde hace once años el Festival Internacional de Jazz de Guatemala, en colaboración con el

Instituto Guatemalteco Americano (IGA), en distintas sedes y teatros del país.

Nicaragua

A pesar de las noticias internacionales que sólo informan sobre las convulsiones políticas en Nicaragua, algunos músicos han hecho historia en la escena del jazz regional e internacional.

Tránsito Gutiérrez, por ejemplo, fue director de los Satélites del Ritmo en los años sesenta e integrante de la Orquesta Jazz-Carazo, así como de la Orquesta Carival, con él mismo en el piano, Charlie Robb (batería), Augusto Barrios (sax), Tomasito Urroz (bajo), Chepito Areas (percusión), Francisco Fajardo y Julio Gutiérrez (trompeta).

Por su parte, Charlie Robb Henríquez fue protagonista de la escena musical. Originario de Bluefields, zona atlántica nicaragüense de gran influencia cultural de afrodescendientes, Robb actuó durante algún tiempo con los Satélites del Ritmo en España. A su regreso, en Nicaragua funda su primera agrupación, Charlie Robb y su cuarteto y, posteriormente, Charlie Robb y su Combo. En los setenta, en Bluefileds integró el grupo Los Bárbaros del Ritmo y grabó un disco con arreglos basados en música tradicional afronicaragüense denominado *Palo de Mayo*.

A finales de los setenta, Orlando Molina (sax), Andrés Sánchez, Walter Taleno, Adán Sánchez y Randall Watson formaron el grupo Praxis. Actualmente se encuentra activo el dúo Orlando Molina (sax) y Petronio Argueta, *Petrovsky* (guitarra). Existen agrupaciones como H2O, MP3, Jazzteto, String Jazz, TkJazz, Jazz'ta, Aviva Jazz, Two Five Jazz y Gerald Trío.

Desde 1998 se realiza también el Festival Internacional de Jazz de Nicaragua, que a partir de 2008 cuenta con la colaboración de las embajadas de Alemania y Estados Unidos.

El saxofonista Enrique Fernández se ha ido desarrollando como protagonista de la escena jazzística en Nicaragua. Nacido en California, EUA, hijo de madre nicaragüense y padre dominicano, es integrante de la orquesta Duke Ellington y se mantiene activo en la zona de New York, tocando con muchos de los más destacados músicos y grupos de jazz del ámbito neoyorkino. Fernández realiza visitas periódicas a Nicaragua para dar conciertos y seminarios. También colabora con músicos locales como el ensamble de saxofones y percusión, Saxteto, integrado por Norlan Santana (saxofón alto y soprano), Julio Medrano (saxofón tenor), Oscar Avellán (saxofón barítono), Melvin Vásquez (batería) y Pedro Sirias (percusión).

Donald Vega es probablemente el pianista de jazz nicaragüense con mejor formación académica. Vega emigró de niño a EUA durante los años de la guerra en Nicaragua. A pesar de serios problemas de salud por defectos en su oído, logró llamar la atención de patrocinadores como Leonard Feather, entre otros, quienes le financiaron cirugías correctivas y un piano. Vega ha ganado concursos internacionales de jazz. Es graduado de Manhattan School of Music; obtuvo el Artist Diploma de Julliard School of Music y reside en Nueva York. Su primer disco titulado *Tomorrows* fue producido en 2008, en el cual se muestra también como un talentoso compositor.

Un cierto auge del jazz se está dando en Nicaragua, en gran medida debido al trabajo de los músicos Ramai Das y Natalia Leschenko. Natalia, pianista originaria de Ucrania, llegó a Nicaragua en 1992, se integró a los círculos musicales, conoció a los artistas de la escena del jazz y decidió incursionar en este género musical. El nicaragüense Ramai Das, hijo del contrabajista Rafael Martínez, formó parte de la banda del mítico jazzista nicaragüense Charlie Robb, en ese tiempo como bajista, pero ahora toca el piano. Ramai Das es el fundador y director del Festival Internacional de Jazz en Nicaragua. Leschenko es

coordinadora de este festival y ahora también fundadora del primer Club de Jazz en Managua.

El Salvador

En El Salvador existe el Proyecto Acústico integrado por Juan Carlos Romero Cárcamo (bajo), Neto Buitrago (tumbadoras y batería), Mario Edgardo Romero Cárcamo (guitarra), Chepito Paiz (batería y tumbadoras), Chamba Elías (guitarra) y Carlos Alberto Romero Cárcamo (vibráfono, teclados y dirección musical). También se destaca el grupo Sonajazz, formado por René Muñoz (piano), Giancarlo Villeda (bajo), Iván Díaz (piano), Donny Batres y Guillermo Esquivel (batería). En San Salvador, capital del país, existe la Luna Casa y Arte, un escenario permanente donde según programación se presentan diferentes proyectos jazzísticos.

Universidad Nacional - Instituto Superior de Artes Una relación académico-musical interinstitucional

Un proyecto particular de formación pianística en Costa Rica con enormes logros de proyección mundial

En 1995 se inició un proceso de replanteamiento del enfoque disciplinario de la enseñanza y la ejecución pianísticas en Costa Rica. Dicho replanteamiento surgió a partir de reflexiones e inquietudes compartidas entre 1994 y 1995 por dos pianistas y pedagogos: Luis Monge, costarricense, y Alexandr Sklioutovski, ruso. La formación de instrumentista solista implica una secuencia de fases orgánicamente enlazadas y un proceso, en muchos sentidos, más complejo que la formación en áreas técnico-científicas o humanísticas.

A la formalidad y rigurosidad necesarias para la formación de un solista profesional se agrega la enorme tarea de programación y logística que envuelve la producción artística específica en esta área, la cual incluye ensayos y recitales de preparación, recitales públicos, agenda de teatros y escenarios en general, planificación para la participación en concursos y proyección internacionales, plan de medios de comunicación, materiales impresos y digitales para la difusión, etcétera.

Hubo que crear un espacio de formación especializada que ni el sistema educativo costarricense ni el centroamericano en general ofrecen. Este espacio llegó a ser el Instituto Superior de Artes (ISA), el cual, bajo la figura jurídica de una asociación sin fines de lucro, se abrió en 1996 y se ha ido consolidando gradualmente. El modelo académico del ISA es una fórmula particular adaptada a las circunstancias nacionales, correspondiente con las instituciones que, en los países musicalmente más desarrollados, se denominan conservatorios, los *collegium musicum* o academias profesionales de arte.

Para conducir, supervisar y culminar este proceso fue absolutamente necesario articular una gran cantidad de acciones y gestiones académico-musicales, así como titular a los estudiantes. La Escuela de Música de la Universidad Nacional de Costa Rica ofrece desde 1992 el Programa Preuniversitario de Formación Musical, de naturaleza pedagógico-musical general; además, un plan de estudios universitario para bachillerato y licenciatura en ejecución pianística. En primera instancia se creó, en 1998, el Plan Intensivo de Formación Pianística como una opción especializada dentro del Programa Preuniversitario, con el objetivo de impartir a niños y adolescentes una formación pianística intensiva, quienes, una vez concluidos sus estudios de enseñanza media y cumplidos los requisitos generales de ingreso a la UNA, ingresan al bachillerato universitario con las debidas condiciones y destrezas. Esto último sin perjuicio de aspirantes

que con otros antecedentes de formación pianística presentan su prueba específica de admisión y demuestran el nivel de ingreso requerido.

Ahora bien, ni el nivel socio-económico promedio de la mayoría de las familias que inscriben a sus hijos en el Plan Intensivo, ni la misión y los objetivos de la UNA en su función social permitirían sostenibilidad financiera sin una estrecha vinculación entre las gestiones académico-musicales del ISA y el plan de estudios universitario de la UNA. Por ello, el Plan Intensivo y la Cátedra de Piano del ISA administran curricularmente en forma conjunta las primeras fases del proceso formativo, logrando así un modelo de alianza interinstitucional, el cual permite asignar un margen de carga académica a los profesores de la carrera de piano de la UNA para atender estudiantes de dicho plan. A su vez, el ISA aporta el complemento curricular indispensable en las horas de atención individual adicional que requiere cada estudiante, gran parte de la producción artística específica antes mencionada, y la coordinación para intercambios con otras instituciones de alto prestigio en EUA, América Latina y Europa, así como para la visita de importantes pianistas pedagogos para impartir clases maestras. El ISA comparte con el Plan Intensivo su infraestructura y equipo para el beneficio de todos los niños y los jóvenes matriculados. También ofrece cursos especializados en lectura, análisis y estilos pianísticos, los cuales son indispensables para los niveles de alto rendimiento escénico-pianístico.

A la muy ardua labor del ISA y del Plan Intensivo se han ido sumando varios pianistas pedagogos, actualmente cinco, todos debidamente contratados por la UNA, que paulatinamente han llegado a integrar un verdadero equipo colegiado de trabajo, cuyos resultados no tienen precedente en América Latina y han sido reconocidos a nivel nacional e internacional vez tras vez. Más de 180 premios y reconocimientos, recitales y conciertos en

el ámbito nacional, así como el Premio a la Innovación Académica 2004 otorgado en el marco del convenio entre la UNA y la UNAM de México, son algunos de los éxitos. Los pianistas formados al amparo de este proyecto se han presentado en Francia, España, Suiza, Austria, Alemania, Holanda, Rusia, Ucrania, Estados Unidos, Canadá, México, Venezuela, Perú, Chile y Argentina, entre otros países. Las presentaciones han sido en recitales de piano solo, y también como solistas con orquestas sinfónicas.

Un convenio interinstitucional UNA-ISA fue aprobado en el año 2001 para darle estabilidad, continuidad y acreditación académica a tan exitoso e innovador proyecto. Esta plataforma ha facilitado la puesta en marcha de una nueva era en el desarrollo musical y específicamente pianístico de Costa Rica. Las actualizaciones, revisiones y renovaciones correspondientes de este convenio-alianza continuarán impulsando el proceso, que ya ha colocado no sólo a la UNA, sino también a Costa Rica, en el mapa internacional de la interpretación y la pedagogía pianísticas.

Si bien la concentración de estudio del proyecto académico de carrera pianística se concentra en los repertorios de la música clásica, cada vez mayor número de pianistas dedican parte de su preparación a repertorios del jazz, y algunos han ganado reconocimientos internacionales. Actualmente se trabaja en la idea de abrir definitivamente un programa de jazz como carrera musical universitaria en Costa Rica.

JAZZ EN CHILE: UN ESPACIO DE TENSIONES ENTRE LA MODERNIDAD Y LA IDENTIDAD

ÁLVARO MENANTEAU[1]

El presente artículo revisa la historia del jazz en Chile a la luz de las problemáticas de la modernidad y la identidad. Al ser el *jazz* una música de origen estadounidense y representando Estados Unidos a la metrópoli política, económica y cultural del siglo XX, la práctica de este repertorio en Chile ha generado una dinámica tensionada entre el estar al día con las expresiones de la modernidad y el cultivo de una identidad local. Este trabajo pretende explicar dicho fenómeno, y además destaca el modo en que algunos jazzistas chilenos han logrado alcanzar un punto de equilibrio entre las problemáticas expuestas.

Introducción

La práctica del jazz en Chile ha estado dominada por el afán de contactarse con la modernidad del momento. A esta actitud se ha sumado el cuestionamiento por la búsqueda de la identidad local, de modo que la relación entre ambas situaciones (modernidad e identidad) ha generado una dinámica transversal a la historia del jazz en Chile.

---

[1] Musicólogo. Académico del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, Santiago de Chile.

La expresión *moderno* se halla en uso en la cultura occidental desde el siglo V, y ha servido para que el ser humano se asuma desde el presente en relación con el pasado, apareciendo en todos aquellos periodos en que se formaba la conciencia de una nueva época (Habermas, 1980, p. 1). En el siglo XVIII, el proyecto modernista de la Ilustración se basó en el desarrollo de una ciencia objetiva, una moral universal y un arte autónomo, al mismo tiempo que se deseaba que aquello enriqueciera la vida cotidiana de los ciudadanos, y que así incidiera positivamente en la felicidad de la humanidad (Habermas, 1980, p. 5).

Sin embargo, con el desarrollo sostenido del sistema de producción capitalista durante los siglos XIX y XX, la masa de ciudadanos pasó a cumplir el rol de consumidores al interior de un sistema cuya lógica se basaba en el aumento de la productividad y la generación de ganancia como motores del desarrollo. El primero en plantear que con la internacionalización de los mercados el capitalismo comenzaba a tener una relación conflictiva con la cultura fue Karl Marx, afirmando que dentro de la lógica de producción capitalista los instrumentos de producción deben "revolucionar incesantemente [...] y por consiguiente las relaciones de producción quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse" (Brünner, 2002, p. 68). Al ser aplicado en la producción cultural, este principio básico del sistema de producción capitalista derivó en una relación contradictoria entre economía y cultura, motivando luego la teoría de la *industria cultural*, expuesta en 1944 por Adorno y Horkheimer.

Según estos autores, la participación en la industria cultural de millones de personas como potenciales consumidores terminó por imponer métodos de reproducción que condujeron a que "en innumerables lugares, las mismas necesidades sean satisfechas con bienes estándares" (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 134). Esta lógica de producción desembocó en la generación

acelerada y la distribución masiva de productos culturales, asociados a la cultura de masas característica del siglo XX. Entre tales productos se hallaba el jazz como sinónimo de música de moda, asociada al baile y la canción popular.

Por otra parte, el cuestionamiento acerca de la identidad es una constante en la sociedad chilena. Al ser parte de la comunidad de países de América Latina, Chile comparte un proceso histórico común con el resto de la región. Al mismo tiempo, América Latina se asume como una región inserta en la modernidad pero de una manera específica, que la hace diferente a la modernidad norteamericana, europea o japonesa (Larraín, 2005, p. 5).

Como comunidad chilena tendemos a preguntarnos por nuestra identidad en periodos de crisis, y llegamos a considerar que podemos ser modernos sólo a costa de nuestra identidad, o bien que podemos afianzar nuestra identidad si nos separamos de la modernidad (Larraín, 2003, p. 69). La sociedad mestiza chilena ha legitimado el racismo y el clasismo, tanto en el nivel institucional como en el nivel privado (Gissi, 2003, p. 78). Esto ha dificultado la valoración de la cultura autóctona, lo cual –sumado a su aislamiento geográfico– ha favorecido el contacto con la metrópolis a través de fomentar el vínculo con las expresiones de la modernidad venidas de los países desarrollados.

Ambas situaciones, modernidad e identidad, han ido articulando la historia del jazz en el país, misma que posee tres periodos bien diferenciados: entre las décadas de 1920 y 1940 el jazz fue música popular, masiva y bailable; desde mediados de la década de 1940 comenzó a ser evaluado en cuanto a su calidad estética por una elite que lo diferenciaba del carácter comercial de antaño; y su tercera etapa surgió a fines de la década de 1980, cuando se fusionó el lenguaje musical del jazz con elementos tomados de la música tradicional chilena (Menanteau, 2009, p. 74).

El diario *El Mercurio* de Valparaíso registra la referencia más antigua respecto a una manifestación de música popular afronorteamericana en Chile. En septiembre de 1860, el periódico informó de la presentación en ese puerto del conjunto Ethiopian Minstrels, destacando que "la compañía ofrece al público un entretenimiento enteramente nuevo en este país" (Menanteau, 2006, p. 26). Si bien lo que presentaban los Ethiopian Minstrels no era una expresión jazzística propiamente dicha, sino una expresión de la cultura tradicional afronorteamericana, esta manifestación puede considerarse dentro de los antecedentes musicales del jazz. Cabe destacar que desde ese primer momento la música afronorteamericana concitaba interés por la novedad, cualidad que se asociaba al concepto de "lo moderno".

El grupo interpretó en aquella oportunidad un repertorio basado en *negro spirituals*, baladas con acompañamiento de banjo y algunos bailes no identificados; también recrearon escenas características de las plantaciones algodoneras del sur de Estados Unidos. La crítica del estreno destacó lo novedoso de la muestra, así como la destreza en la ejecución. Todo ello en un momento en que el público chileno comenzaba a descubrir el disfrute con espectáculos alternativos a la ópera, como la zarzuela española (Pereira Salas, 1948, p. 68).

No obstante, con el correr de los días y las funciones, la crítica ya no fue tan favorable; publicaron opiniones como: "La compañía de cantores africanos no es para sostener temporadas en sus funciones, pero sí podrá presentarse ante un público para distraerle por algunas noches y ser objeto de curiosidad [...] con personajes que tratan de representar las costumbres de una raza abyecta" (*El Mercurio* de Valparaíso, 12/9/1860, p. 9).

El uso del calificativo *abyecta* es reflejo de una actitud racista y clasista en Chile, a pesar de lo lejana a éste la manifestación cultural que se criticaba. Si bien Chile nunca ha sido un país con una fuerte presencia de población afroamericana, el racismo ha prevalecido, tanto en las instituciones como en la generalidad de las prácticas sociales (Gissi, 2003, p. 9). Para que la música afroamericana fuera finalmente aceptaba por la sociedad chilena, transcurrieron algunas décadas para el posicionamiento de ésta como un valor de la modernidad, es decir, para que se instalara como una alternativa a la cultura de elite decimonónica que entraba en una fase de decadencia a principios del siglo XX.

Con posterioridad a los sucesos de 1860 no disponemos de otras referencias escritas que den cuenta de la presencia en Chile de otras músicas afronorteamericanas sino hasta las dos primeras décadas del siglo XX. En el periodo comprendido entre los años 1900 y 1920, Estados Unidos exportó a Chile una sucesión de bailes influidos por el naciente jazz, tales como *cake-walk, ragtime, charleston* y *one-step*. Y en la década de 1920 continuaron esta línea otros bailes como *half and half, shimmy* y foxtrot (González *et al.*, 1980, p. 15).

Las primeras noticias relativas a una actividad jazzística regular en el país datan de principios de la década de 1920. El compositor, violinista e investigador musical Pablo Garrido Vargas (1905-1982) dirigió en 1924 la que él consideraba como la primera orquesta de jazz activa en Chile (Garrido, 1935, p. 40).[2] Se trataba de la Royal Orchestra, conjunto que debutó en el puerto de Valparaíso conformado por tres violines, tres saxofones, dos trompetas, clarinete, trombón, tuba, banjo, batería y piano; sin duda un formato instrumental basado en el modelo del norteamericano Paul Whiteman.

---

[2] Cabe consignar que en la investigación de José Manuel Izquierdo se indica que el diario *El Correo de Valdivia* informaba sobre la creación de una *jazz-band* en esa ciudad en agosto de 1923. Ver Izquierdo, 2007, pp. 53-54.

Debido a su intensa actividad jazzística, Pablo Garrido puede ser considerado como el pionero del jazz en Chile, ya que entre 1924 y 1944 dirigió conciertos de "jazz sinfónico",[3] integró tríos y quintetos dedicados al repertorio jazzístico, compuso las primeras piezas de música clásica influenciadas por el lenguaje jazzístico[4] y escribió gran cantidad de artículos relativos al jazz en periódicos y revistas de Santiago y Valparaíso. Garrido también fue el primero en narrar los orígenes de la actividad jazzística en el país, mediante la publicación de su "Recuento integral del jazz en Chile"[5] en 1935. Además, tradujo y publicó en 1939 el libro *Le hot jazz* de Hughes Panassié, texto fundamental para los primeros jazzistas del medio local.

Durante este primer periodo de la historia del jazz en Chile, el repertorio fue música popular masiva, bailable y cantable. El jazz fue bailado al amparo de bailes de moda como el *shimmy* y el foxtrot, y fue cantado mediante el fox-canción. Su difusión se dividió en dos modalidades: primero, por medio de ejecuciones en vivo para ser bailado, cantado o escuchado en versiones instrumentales. Los espacios donde esto ocurría eran los salones de baile, los salones de té y los auditorios de las radioemisoras. Esta última instancia se conectó con la segunda modalidad, donde la música era transmitida a través de los medios de comunicación masiva como la radiodifusión, la grabación de discos, el cine y la edición de partituras.

---

[3] Garrido estrenó en Chile *Rhapsody in blue* de Gershwin, en 1935.

[4] Su composición *Jazz window* (1930), para saxo alto y piano, fue la primera obra de autor chileno que empleaba elementos del lenguaje jazzístico, siendo además la primera en ser escrita para saxo alto.

[5] Garrido, hablando en primera persona, sitúa el origen de la actividad jazzística de Valparaíso en el salón de baile Baños del Parque, a partir de 1923 (Garrido, 1935, p. 40).

La versión instrumental del jazz en este periodo fue denominada "jazz melódico", correspondiente a la ejecución de melodías de variado origen (desde canciones populares hasta arias de ópera), que eran interpretadas en estilo jazzístico. Esto último se conseguía recurriendo al formato de *big band* norteamericana (que incluía secciones de cañas –saxos y clarinetes– y de bronces –trompetas y trombones– que se alternaban en diálogo constante) y al uso constante de la síncopa, glissando y vibrato. Lo anterior se hacía a partir de arreglos orquestales escritos, en los cuales normalmente no cabía la opción de improvisar solos.

Estas orquestas fueron conocidas bajo el nombre genérico de *la jazz*,[6] las que cultivaban jazz melódico, jazz bailado y fox-canción estadounidense, así como también repertorio latinoamericano bailable como rumba, conga y samba. Exponentes del periodo en esta modalidad fueron las agrupaciones bajo la batuta de directores como Buddy Day, Isidro Benítez, Antonio La Manna y Bernardo Lacasia, todos ellos extranjeros. Entre los directores chilenos se hallaban Pablo Garrido, Lorenzo Da Costa y Rafael Hermosilla.

Los espacios públicos donde se presentaban estas orquestas eran restoranes, cafés, *boites* y salones de té (González, 1982, pp. 455-456). También lo hacían en auditorios radiales, puesto que las radioemisoras contaban con elencos musicales estables, que se presentaban regularmente en sus programas en directo (Menanteau, 2006, pp. 48-51). Algunas de estas orquestas disponían de cantantes tipo *crooner* y *lady-crooner*, vocalistas discretos y formales que, gracias a la variada oferta de repertorios de música popular mediatizada, podían alternar la interpretación de *shimmy* y foxtrot con tango, bolero y música de raíz folclórica chilena y latinoamericana.

---

[6] En oposición a *la típica*, orquesta con un repertorio orientado a la canción latinoamericana (principalmente bolero) y el tango.

Paralelamente al jazz interpretado por orquestas, existió una modalidad de jazz ejecutado por medio de un formato más reducido, que incluía una o dos guitarras acústicas, violín y contrabajo. Tal modalidad estuvo inspirada en lo obrado por el guitarrista Django Reinhardt y su Quinteto del Hot Club de Francia a mediados de los años treinta. En Chile, este estilo fue iniciado en 1939 por el guitarrista Luis Silva (1915-1987), quien formó el Quinteto Swing Hot de Chile junto al violinista Hernán Oliva. El quinteto interpretaba foxtrot con destacadas secciones de improvisación a cargo de la primera guitarra y el violín, lo cual fue muy valorado por el público aficionado al jazz del siguiente periodo. Más adelante, el folclorista Roberto Parra[7] dio forma a una versión criolla del foxtrot combinado con recursos del vals peruano y el bolero; a esta manera de asumir el foxtrot desde la cultura popular chilena se le denominó "jazz huachaca".

En la primera etapa de la historia del jazz en Chile se editaron los primeros registros grabados de este repertorio. Sólo a partir de 1930 los sellos transnacionales Odeon y RCA Victor comenzaron a grabar y prensar sus discos en Chile, de modo que con anterioridad a esa fecha, quienes quisieran grabar debían hacerlo en las filiales de estas empresas en el extranjero. En 1926 fue grabado en Nueva York[8] el *shimmy* "I tenía un lunar", del músico y cineasta José Bohr,[9] y en 1928 en Buenos Aires fue grabado el *shimmy* "La estrella", compuesto e interpretado por el pianista Juan Santiago Garrido (hermano de Pablo Garrido)

---

[7] Roberto Parra Sandoval (1921-1995) fue hermano de la folclorista Violeta Parra y del poeta Nicanor Parra. Fue precisamente Nicanor quien bautizó como *jazz huachaca* la síntesis de músicas populares que planteara Roberto.

[8] Grabado por la Orquesta Los Marinos, para el sello Columbia; este registro fue editado luego por el sello Royal.

[9] José Bohr (1901-1994) nació en Alemania, pero desde los tres años radicó en la ciudad de Punta Arenas, una de las más australes de Chile.

junto a su orquesta. Ambos registros corresponden a la faceta más comercial del jazz bailado de esos años, mientras que hacia 1942 fueron grabados en Chile los primeros discos del Quinteto Swing Hot de Chile con Luis Silva y Hernán Oliva.

Durante este periodo de su historia en el país, el jazz fue parte de la modernidad, encarnando el creciente impacto que la cultura norteamericana representaba para la periferia del mundo occidental. La cultura de masas exportada por Estados Unidos (Brünner, 2002, p. 153) desde principios del siglo XX terminó desplazando a la cultura del salón aristocrático del siglo XIX, proceso en que el jazz y otras músicas populares fueron sinónimo de los nuevos tiempos.

La condición de aislamiento geográfico de Chile ha llevado a buscar el contacto con lo moderno como una estrategia de vinculación con el mundo contemporáneo, y los chilenos habitualmente han aceptado de buena gana este mecanismo. Así, la cultura de masas y su sucesión de "músicas de moda" cumplían con este objetivo.

Hay que considerar que, contemporáneamente al inicio de la norteamericanización de la cultura occidental, en Chile y en el resto de la región también se cultivaba música latinoamericana bailable y cantable como rumba, machicha o tango. Estos repertorios (que convivían con lo norteamericano al interior de la industria musical) funcionaban como mecanismo de identificación de una región mestiza en un escenario que trataba de resolver su relación entre su identidad local y la modernidad impuesta desde la metrópolis (González y Rolle, 2005, p. 451).

La práctica del jazz en Chile durante este primer periodo correspondió a una imitación estricta de su estilo y repertorio según era importado desde Estados Unidos, con la excepción del jazz huachaca de Roberto Parra. En esta modalidad de foxtrot criollo era posible reconocer la interacción con elementos de la música local, integración que quedará mejor definida en la práctica del jazz de fines de la década de 1980.

Hot jazz y el Club de Jazz de Santiago

Un nuevo perfil

A finales de la década de 1940, el *jazz* y el tango fueron desplazados por repertorios caribeños, principalmente bolero y mambo. Y si bien el jazz estaba dejando de ser música popular masiva, continuó practicándose en Chile bajo una modalidad que existía desde antes: el *hot jazz*. Éste era practicado desde fines de los años treinta por exponentes como el Quinteto Swing Hot de Chile, valorando la alternancia de improvisaciones de los solistas en un contexto de ejecución "con *swing*". El *swing* jazzístico era asumido como la condición necesaria para toda interpretación genuinamente jazzística, y se expresaba mediante un fraseo, entonación y ejecución rítmica tomados de los primeros estilos del jazz estadounidense: el de Nueva Orleans, el *dixieland*, el de Chicago y el estilo *swing* de las grandes orquestas de los años treinta.

Al no ser música popular masiva, el *hot jazz* se desarrolló al interior del Club de Jazz de Santiago, institución creada en 1943 por aficionados al jazz, quienes en algunos casos eran músicos diletantes. El Club de Jazz de Santiago surgió como un lugar de encuentro para tales aficionados, un espacio donde se reunían para intercambiar información, realizar audiciones comentadas de discos y tocar sus instrumentos en improvisadas *jam sessions*.[10] Como instrumentistas, los aficionados estaban conscientes de que no poseían la técnica y el oficio de los músicos populares profesionales, al mismo tiempo que reconocían las diferencias sociales y culturales que los separaban.

[10] Dentro de la tradición jazzística, una *jam session* es entendida como una reunión informal de músicos por el puro placer de tocar juntos. Idealmente se trata de interactuar con músicos con los cuales habitualmente no se toca.

El perfil del instrumentista aficionado al jazz se caracterizaba por dos rasgos esenciales: valoraba el acceso y el manejo actualizado de la información relativa al jazz (conocimiento de estilos, discografías, biografías de músicos, etc.) y no tenía la necesidad de tocar la música de moda para vivir de ésta, ya que ejercía una profesión liberal como arquitecto, abogado o médico. Esto último llevó al aficionado a especializarse en su repertorio favorito, privilegiando el esparcimiento y el goce estético por sobre el desarrollo profesional en la música (Menanteau, 2006, pp. 66-67). Una actitud particular de los aficionados, que se conservó hasta fines de la década de 1950, fue el rechazo a aprender teoría musical, pues se consideraba que eso disminuía la espontaneidad en la ejecución jazzística.

El origen del Club de Jazz de Santiago se remonta a la actividad de un conjunto de jóvenes aficionados creado en 1941, The Chicagoans,[11] quienes arrendaron un local para sus ensayos e invitaron a algunos amigos para que les ayudaran a costear el pago de dicho arriendo. Al poco tiempo aparecieron en sus reuniones algunos músicos profesionales que gustaban del *hot jazz* como el saxofonista Mario Escobar, el trompetista Lucho Aránguiz, el pianista Hernán Prado y el baterista Víctor *Tuco* Tapia.

A mediados de 1945, la revista *Radiomanía* publicó el siguiente comentario, a partir de una crítica sobre algunos programas de radio que transmitían repertorio jazzístico:

> Parece que las direcciones artísticas de ciertas emisoras [...] aún no se han dado cuenta de que el jazz va alcanzando cada día mayor arraigo entre los grupos intelectuales, quienes lo conside-

[11] Uno de sus integrantes era el baterista José Luís Córdova (1924), quien alternó la actividad jazzística con trabajos de oficina hasta profesionalizarse en el periodo 1954-1960, como miembro de la Orquesta Huambaly, dedicada a la música tropical.

> ran como una de las expresiones artísticas más valiosas de esta época, y no se han dado la molestia de hacer distinción entre sus músicos más destacados y cualquier orquestilla de baile.[12]

Junto a este tipo de declaraciones, los aficionados que se aglutinaban alrededor del Club de Jazz de Santiago proyectaron el *hot jazz* a la sociedad chilena por medio de variadas actividades: reuniones regulares y *jam sessions* en el club, publicación de comentarios en la revista *Radiomanía*, producción de programas radiales, edición de su propia revista (*Música Hot*) y la generación de los primeros fonogramas de *hot jazz* en el país.

Para realizar esta última actividad, el Club de Jazz de Santiago gestionó y produjo en 1944 y 1945 las grabaciones del conjunto Ases Chilenos del Jazz. En 1944, mediante una encuesta entre los socios, se votaron los nombres de ocho instrumentistas profesionales que grabaron un disco 78 RPM con el sello RCA Victor. Aunque nunca habían tocado juntos como octeto, los integrantes de los Ases Chilenos del Jazz, de 1944, eran cultores del *hot jazz* y conocidos por los aficionados del Club que organizó dicha grabación. En 1945 se repitió el mismo procedimiento, siendo incluido en esa oportunidad el baterista José Luis Córdova.

El accionar del Club de Jazz de Santiago a favor de la difusión del jazz fue un modelo para otros clubes de jazz que surgieron luego en otras ciudades de Chile, como en Concepción (1944), Valparaíso (1954), Los Ángeles (1957) y Temuco (1961). El Club de Jazz de Concepción (que funcionó al amparo de la Universidad de Concepción) organizó en 1945 el Primer Congreso Nacional de Jazz y realizó además seis festivales nacionales e internacionales entre 1956 y 1965. Así, este club contribuyó como ningún otro a la descentralización de la actividad jazzística.

Por su parte, el núcleo jazzístico de Valparaíso comenzó a activarse en 1948 con la llegada a este puerto de dos inmigrantes europeos: el italiano Giovanni Cultrera (1931) y el polaco José *Pepe* Hosiasson (1931). A partir de un club informal creado en la casa de Cultrera, el Club de Jazz de Valparaíso fue fundado oficialmente en 1954. Este colectivo se destacó por sus actividades de extensión y por su actitud tolerante, al aceptar sin mayores reparos los nuevos estilos del jazz que comenzaban a llegar a Chile; esta actitud contrastaba con lo que acontecía en Santiago.

Pepe Hosiasson se destacó como pianista aficionado y por producir y conducir un programa de jazz en radio Recreo de Viña del Mar, ciudad adyacente a Valparaíso. Hosiasson trasladó después su programa a Santiago, dedicándose además a escribir artículos y crítica de jazz en periódicos y revistas de la capital chilena. Otro difusor importante fue el baterista aficionado Paco Deza, quien también tuvo un programa radial en Santiago a mediados de los años cincuenta y escribió artículos en la prensa local y en las contraportadas de los discos que eran editados en el país. En 1974 Deza incursionó en la televisión con un microespacio dedicado a explicar los orígenes del jazz.

Paralelamente a estos hechos, los aficionados en Santiago se organizaron legalmente y gestionaron la personería jurídica del Club de Jazz de Santiago en 1951. En el título primero de sus estatutos establecía que: "El Club de Jazz de Santiago tiene por objeto agrupar en una organización estable y permanente a todas las personas que tengan interés en estudiar, practicar, ejecutar y difundir el arte denominado jazz".

Esta declaración de principios, sumada a las acciones concretas en pro de la difusión del jazz, perfilaron una institucionalización del género en Chile, que en la década de 1940 esta-

---

[12] El autor de este comentario es Luis Miranda Larrahona, quien por esas fechas ocupaba el cargo de bibliotecario del Club de Jazz de Santiago (Miranda, 1945, p. 35).

bleció fronteras muy claras entre la música popular con influencia jazzística y el "jazz auténtico", representado por el *hot jazz*. Sin embargo, durante la década siguiente, dicha institucionalidad se vio afectada por la irrupción del jazz moderno en el país.

Jazz *tradicional* versus jazz *moderno*

En 1952, *Pepe* Hosiasson dio a conocer en su programa radial las primeras grabaciones del estilo *bebop* que fueron difundidas en Chile. Este estilo representó un punto de quiebre entre la tradición y la modernidad de esa época, lo que generó bastante polémica. El crítico francés Hughes Panassié, por ejemplo, expresaba que "el *bebop* no es jazz" en su libro *Historia del verdadero jazz*, publicado en 1942 (Panassié, 1961, p. 153).

Debido a su complejidad armónica, virtuosismo instrumental y velocidad de ejecución, el *bebop* ya no pudo ser interpretado por instrumentistas aficionados. Esto dio origen a una nueva generación de jazzistas en el país, los cuales se identificaron consecutivamente con el *bebop*, el *cool jazz*, el *hard bop* y el *free jazz*. Tales estilos de *jazz* surgidos con posterioridad a los años cuarenta en Estados Unidos fueron agrupados en Chile bajo la denominación "jazz moderno", en oposición al "jazz tradicional" de los estilos anteriores. De este modo, la antigua pugna entre *hot jazz* y jazz melódico dio paso a otra dualidad, representada por el enfrentamiento entre jazz tradicional y jazz moderno.

El jazz tradicional fue valorado y cultivado por músicos aficionados, quienes preferían practicar los primeros estilos históricos del jazz, reivindicando el valor de la melodía para improvisar colectivamente y la emotividad heredada del negro *spiritual*. El principal ideólogo del *jazz* tradicional desde los años cincuenta en adelante fue Domingo Santa Cruz Morla (1924), arquitecto y tubista aficionado, fundador, en 1958, del conjunto

Retaguardia Jazz Band.[13] Según la opinión de Santa Cruz, el jazz moderno posee un carácter nervioso, pues debido a la alternancia de solos acrobáticos en donde "surge una competencia que hace sufrir a la música [...] ya no se hace música por la música, sino por ver que puedo hacer más que el otro de al lado". Sobre esta base conceptual fueron creados varios conjuntos de jazz tradicional al amparo del Club de Jazz de Santiago, como Santiago Stompers (en 1965), Chicago Blue Star (1980) y Santiago Hot Club (1987).

El jazz moderno, en cambio, ponía énfasis en la técnica instrumental y la exploración armónica. Sus primeros cultores en Chile fueron músicos aficionados (también surgidos al alero del Club de Jazz de Santiago) como el conjunto Six & Seven, activos desde fines de 1955. Pero a principios de la década de 1960, los exponentes del jazz moderno comenzaron a profesionalizarse.

Las diferencias de concepto y práctica entre el *jazz* tradicional y el jazz moderno llevaron a un punto de crisis al Club de Jazz de Santiago en 1960. En una asamblea realizada aquel año se acordó dividir el Club en dos, de modo que los modernos debieron establecerse en el segundo piso de la sede. Esta crisis interna incluso fue consignada en la prensa de la época, donde los tradicionalistas aparecían opinando que el jazz moderno "no es jazz" y que sus cultores son "afectados y siúticos". Por su parte, los modernistas calificaban a los tradicionalistas como "cavernícolas y retrógrados" y que el jazz tradicional "no corresponde al espíritu de nuestra época" (Menanteau, 2006, p. 89).

Una vez más, el deseo de identificarse con la modernidad de turno fue el motor que impulsaba a estos aficionados a buscar

---

[13] Hijo del compositor docto Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987), Santa Cruz Morla ha difundido el *jazz* por medio de un programa radial, y hasta principios del siglo XXI integró Retaguardia Jazz Band, posiblemente la banda de jazz más longeva del mundo, que actualmente se encuentra activa.

en los nuevos estilos de jazz una expresión que los reconociera como representantes de una época contemporánea. De acuerdo al contexto local de aquel periodo, esta actitud de los modernistas los situaba en un sector diferenciado, tanto respecto del jazz tradicional como de otras músicas surgidas en la época como el rocanrol.

El primer gran exponente del jazz moderno en Chile fue el pianista Omar Nahuel (1936-1969). Con un estilo pianístico inspirado en Bill Evans y Lennie Tristano, Nahuel organizó un cuarteto con los mejores ejecutantes del medio santiaguino, integrado además por Patricio Ramírez en saxo alto, Alfonso Barrios en contrabajo y Orlando Avendaño en batería. El Nahuel Jazz Quartet constituyó un grupo afiatado y ensayado, que además tuvo el mérito de haber grabado en 1963 el primer disco LP de un grupo chileno de jazz.

Omar Nahuel marcó el rumbo del jazz moderno en la década de 1960, al instalar su propio club de jazz, logrando profesionalizarse y vivir no sólo de tocar jazz, sino de vivir tocando exclusivamente jazz moderno. Su repentina muerte en un accidente automovilístico truncó además su proyecto de grabar música tradicional chilena en clave de jazz moderno (Menanteau, 2006, p. 98).

Luego de la muerte de Nahuel y la desaparición de su club, la institucionalidad del jazz terminó aceptando al jazz moderno, reservándole un espacio en la programación de actividades del Club de Jazz de Santiago.

Junto a los ya mencionados Ramírez y Avendaño, otros exponentes del jazz moderno activos desde los años sesenta en adelante fueron los pianistas Mariano Casanova, Roberto Lecaros y Manuel Villarroel. Todos ellos se vincularon al Club de Jazz de Santiago y transitaron desde la condición de aficionados al profesionalismo.

Mariano Casanova fue el primer músico chileno que estudió en Berklee School of Music al principio de los años sesenta. Su

elegante toque pianístico y su refinamiento armónico fue muy valorado en el medio local, alternando la actividad jazzística con la docencia, la creación de jingles publicitarios y los arreglos de música popular. El multiinstrumentista Roberto Lecaros (1944) estudió contrabajo en el Conservatorio de Música de la Universidad de Chile, fue el último contrabajista de Omar Nahuel y formó muchos conjuntos de jazz donde alternaba su rol de solista, ya sea en corneta, piano o violín. A fines de los años setenta, Lecaros desarrolló una importante labor pedagógica al crear una academia de jazz en su casa.

Por su parte, el pianista y compositor Manuel Villarroel (1944) fue el único músico chileno que fomentó y cultivó el *free jazz* a mediados de la década de 1960. Formó tríos y sextetos en los cuales exploró la improvisación atonal, emigrando de Chile en 1970 para radicarse en París. Allí creó la *big band* Machi Oul, con la cual siguió explorando el estilo *free jazz* y grabó un LP en 1975.

Dentro de esta dinámica del jazz moderno en Chile, a fines de los años sesenta debutó en el país el estilo de jazz fusión (también llamado jazz eléctrico o *jazz-rock*), inspirado por el accionar de Miles Davis en Estados Unidos. El principal impulsor fue el bajista y compositor peruano Enrique Luna (1946), quien contaba con estudios formales de música en la Universidad de Chile y en Berklee. En 1972, Luna fundó el grupo Fusión junto al pianista Matías Pizarro, el trompetista uruguayo Daniel Lencina y el baterista Orlando Avendaño, entre otros. Esta agrupación combinaba instrumental eléctrico con percusiones latinas y bases rítmicas del *rock* y el *soul*, junto al fraseo bopero y la improvisación modal del jazz moderno. Editaron un LP en 1975 antes de disolverse.

Otros conjuntos contemporáneos a Fusión y activos en la modalidad del jazz eléctrico fueron Aquila y Tiempo de Swing. El grupo Aquila fue formado por el vibrafonista y compositor

docto Guillermo Rifo (1945), integrando además bajo eléctrico, piano eléctrico, saxo alto y batería. Sólo dos de sus integrantes cultivaban la tradición jazzística,[14] el resto provenía de la música clásica, la música popular y el *rock* progresivo, lo cual se tradujo en una mezcla muy particular de jazz fusión, balada, *blues* y *hard bop*. Editaron un LP en 1974.

En cambio, el octeto Tiempo de Swing cultivó los arreglos y sonoridades características de las grandes orquestas de la era del *swing*, pero con un formato reducido e integrando bajo eléctrico y ritmos latinos y del *soul*. Este conjunto era dirigido por el pianista Ronnie Knoller y tuvo una importante exposición pública, pues era el grupo estable en el programa de televisión homónimo que se transmitía por Televisión Nacional de Chile en 1974.

En resumen, esta segunda etapa en el desarrollo del jazz estuvo marcada por la constante puesta al día respecto de los nuevos estilos de jazz que emanaban desde Estados Unidos, esta vez a partir del profundo cambio que representó la irrupción del *bebop*. A pesar de las dificultades para conseguir discos de los nuevos estilos de jazz moderno, el desfase con la matriz norteamericana no fue tan grande: en 1957, el grupo Six & Seven ya realizaba grabaciones en estilo *cool jazz*; en 1965, Manuel Villarroel iniciaba sus exploraciones atonales en el contexto del *free jazz*, y en 1972, Enrique Luna fundaba el grupo Fusión inspirado por las grabaciones del jazz eléctrico de Miles Davis en 1969.

Sin embargo, el contacto con esta modernidad de los años cincuenta, sesenta y setenta no consideró ningún vínculo con la expresión de alguna identidad chilena en el jazz que se cultivaba. Esto fue un reflejo del supuesto de que podemos ser modernos

[14] El baterista Sergio Meli (1939) había sido el primero en integrar el trío de Omar Nahuel en 1960, mientras que Sandro Salvati (1936-2003) fue el primer saxo alto moderno surgido al interior del Club de Jazz de Santiago, a fines de los años cincuenta.

sólo a costa de sacrificar nuestro nexo con la identidad local, tal como lo plantea el sociólogo Jorge Larraín (Larraín, 2003, p. 69). Esta situación cambió cuando algunos músicos locales del jazz fusión modificaron su propuesta, integrando recursos de la música tradicional chilena en su práctica.

La música de fusión en Chile

Orígenes y contexto de la fusión en Chile

Hasta que se produjo el golpe de Estado de 1973 liderado por el general Pinochet, la sociedad chilena dispuso de un variado y activo ambiente para la vida nocturna. En ese momento la música popular masiva era ejecutada en vivo en restoranes, salones de té, boites, confiterías y quintas de recreo. Se bailaba la música de moda en discotecas y clubes nocturnos, y hasta mediados de los años sesenta los auditorios radiales congregaban a un público interesado en ver y oír a los conjuntos y a los cantantes exclusivos contratados por cada radioemisora. Si bien el circuito del jazz era bastante minoritario, éste existía amparado por algunos institutos binacionales y universidades, locales nocturnos y, sobre todo, los clubes de jazz (Menanteau, 2009, p. 94).

Los efectos de la dictadura militar sobre los circuitos de difusión de música popular y jazz fueron desastrosos. Los años de toque de queda pusieron fin a la vida nocturna y a la bohemia intelectual que hasta el momento existía en la sociedad local. A esto se le sumó la represión de las ideas de izquierda. Debido a las políticas de censura impuestas por la dictadura, hubo repertorios musicales que quedaron proscritos: interpretar canciones de Violeta Parra como "Gracias a la vida" o "Volver a los 17" requería que los músicos solicitaran el permiso correspondiente a la gobernación militar respectiva, incluso aunque se tratase de

arreglos puramente instrumentales. Asimismo, resultaba comprometedor ejecutar música andina, por ejemplo, la asociada a conjuntos como Inti Illimani y Quilapayún y, por extensión, todo el repertorio vinculado a la Nueva Canción Chilena. Esta situación tuvo el efecto de retardar la fusión de la música tradicional con el lenguaje jazzístico, de modo que la primera experiencia integradora provino desde el mundo de la música clásica.

El primer intento por combinar la música de raíz folclórica local con otra tradición musical fue realizado por Guillermo Rifo, mediante la propuesta de su grupo Sexteto Hindemith 76. Luego de cultivar el jazz eléctrico con Aquila hasta 1974, Rifo abandonó el jazz y la música improvisada para concentrarse en la composición y los arreglos escritos. El Sexteto Hindemith 76 era un conjunto de música de cámara[15] con orientación clásica, integrada por músicos de formación académica, excepto el baterista Orlando Avendaño, quien provenía de la tradición del jazz moderno y no leía partituras. Precisamente fue Avendaño quien le imprimió un toque de *swing* jazzístico a los ritmos en 6/8 (característicos del folclor chileno) presentes en las composiciones y arreglos de Rifo. Esto es evidente en el material incluido en el LP *In música* (1976), como "Cueca del cerro" o "El puente del arzobispo".

Más tarde, Rifo creó el grupo Latinomúsicaviva con la intención de generar una sonoridad más dura incorporando guitarra eléctrica, bajo eléctrico y piano eléctrico. Al mismo tiempo reclutó músicos con experiencia en la música popular y el *rock* más que con el jazz, reduciendo al mínimo la improvisación y conservando a los instrumentistas melódicos del grupo anterior.

[15] El conjunto lo integraban Guilermo Rifo (vibráfono), Emilio Donatucci (fagot), Alberto Harms (flauta traversa), Nino García (piano), Orlando Avendaño (batería) y Adolfo Flores (contrabajo).

Lo obrado por el Sexteto Hindemith 76 y Latinomúsicaviva constituyó la primera experiencia en Chile en cuanto a fusionar la música tradicional chilena con la música clásica y, en menor medida, con recursos jazzísticos. Si bien la crítica musical del periodo les fue favorable, la propuesta de ambas agrupaciones no se proyectó en el tiempo, así como tampoco hubo otros grupos en un estilo similar.

En el ámbito del jazz moderno de la década de 1980, la nueva generación de músicos chilenos asociados a este estilo volvió a aplicar la estrategia de conectarse con la modernidad que era dictada desde la metrópolis norteamericana. El cultivo del jazz fusión (también llamado *jazz-rock*) representó el paradigma de la nueva modernidad, y grupos como Quilín y Cometa fueron sus principales exponentes del periodo, continuando con lo hecho localmente por el grupo Fusión a principios de la década de 1970, y siguiendo el modelo de Miles Davis, Weather Report o Chick Corea, estos grupos chilenos cultivaron una propuesta imitativa en relación con esos referentes, empleando instrumental eléctrico, armonía moderna abundante en tétradas y escalas alteradas, virtuosismo instrumental, fraseo bopero y la alternancia entre patrones rítmicos repetitivos y heterometrías.

Sin embargo, en 1988 el grupo Alsur grabó los primeros registros que integraban música tradicional chilena con el lenguaje del jazz fusión. Su propuesta consistía en emplear formato eléctrico, armonía moderna, fraseo y concepto improvisado del jazz moderno. A esto se agregó por parte de la música chilena el uso y la transformación de ritmos derivados del 6/8 tomados de géneros folclóricos, la guitarra con afinación traspuesta y, en un ámbito más sutil, el empleo de títulos que evocaban elementos geográficos o del hábitat natural.

El perfil musical y profesional de los integrantes de Alsur marcó la pauta de las siguientes generaciones de jazzistas.

Todos ellos eran notables intérpretes de sus respectivos instrumentos y además tenían formación académica de conservatorio clásico. De este modo, al combinar el jazz fusión con recursos de la música tradicional chilena, Alsur se desmarcó de la tendencia normal de los músicos vinculados al jazz moderno de fines de los años ochenta, como Quilín y Cometa, que se habían mantenido practicando la fusión de modo imitativo, es decir, copiando la modalidad del jazz fusión norteamericano en boga.

La fusión criolla

Los jazzistas chilenos que fusionaron el jazz con la música tradicional local lo hicieron en el contexto de los últimos años de la dictadura militar y la primera década de la transición a la democracia, es decir, entre 1988 y 2000. Si bien la dictadura de Pinochet tuvo un saldo negativo por la represión instaurada y la sistemática violación a los derechos humanos, este régimen propició la apertura económica del país, lo cual favoreció que el consumidor musical chileno pudiese acceder como nunca antes a los discos de vinilo importados, adquirir instrumentos musicales de marcas originales, equipos de audio y de amplificación. Esto ayudó a perfilar tanto a un nuevo consumidor de jazz como a un nuevo músico del género, apoyado por las ventajosas ofertas del recién estrenado sistema de libre mercado.

En 1989, el baterista de jazz moderno y crítico, Alejandro Espinosa, planteaba que hasta ese momento los jóvenes jazzistas nacionales no poseían los amplios conocimientos del género que eran necesarios para practicar el jazz moderno, y que "la única posibilidad de proyectarse en el campo internacional es desarrollar algo propio, con raíces de este lado del mundo" (Espinosa, 1989, p. 24). Este planteamiento resultó ser la base

conceptual y práctica de la fusión planteada por el grupo Alsur, conjunto del cual Espinosa fue su baterista.

Al integrar orgánicamente la raíz local en sus composiciones e interpretaciones, el grupo Alsur instaló un modo particular de asumir la fusión, aceptando la receta norteamericana pero al mismo tiempo separándose de ella. Me explico. A partir de la experiencia pionera de Miles Davis a fines de los años sesenta, que fusionaba el lenguaje jazzístico con recursos del *rock*, el *soul* y el *funk*, en Estados Unidos se acuñó el término *fusion* (sin tilde, y pronunciado *fiú-shon*) para definir "la síntesis del jazz con cualquier otro estilo de música popular" (Gridley, 1988, p. 609). En este caso, la expresión "cualquier otro estilo de música popular" aludía a músicas populares estadounidenses, pero dejaba abierta la posibilidad de que el concepto de "fusión" se ampliara al integrar jazz con músicas de otras culturas y lugares geográficos. Es en este sentido que Alsur adaptó la definición inicial del término fusión, al combinar el lenguaje del jazz moderno con "otro estilo de música popular" que, en este caso, correspondía a la música tradicional chilena, es decir, una música ajena a la cultura norteamericana. En este último aspecto es que la propuesta de Alsur se alejó del canon norteamericano, al no mezclar jazz con otra música estadounidense.

Lo anterior nos lleva a reconsiderar la definición y la práctica del término fusión en la periferia de la cultura occidental pues, ¿qué pasaría si eliminásemos la presencia del jazz como condición necesaria (indispensable) para la existencia de la música de fusión? Estaríamos entonces ante una fusión que no considera, obligatoriamente, la presencia del elemento jazzístico, como ocurre en las propuestas de Hermeto Pascoal (Brasil), Astor Piazzolla (Argentina) o Los Jaivas (Chile). De este modo, se puede postular que (desde nuestra perspectiva local y periférica) fusión es la combinación de la música tradicional

de un país con cualquier otra foránea, ya sea de origen popular, clásico o folclórico.[16]

El grupo Alsur se disolvió en 1991 y su propuesta musical fue continuada por el trío La Marraqueta, fundado en 1992 por el bajista Pablo Lecaros (1957), el baterista Pedro Greene (1949) y el tecladista Andrés Pollak, todos ellos ex integrantes del grupo Cometa en la década de 1980.

Tras un inicio en un estilo de jazz fusión deudor de los modelos norteamericanos, La Marraqueta se amplió a cuarteto incorporando guitarra eléctrica[17] y evolucionó hacia la fusión con recursos de la música tradicional chilena. La versión de La Marraqueta para el tema de Pablo Lecaros "Tonada para la Pachamama" se transformó en la pieza más representativa de esta propuesta musical, la que fue identificada bajo el nombre de "fusión criolla". En 1999, la composición "Sayhueque" (creación colectiva de Lecaros, Greene y Pollak) integró de un modo muy original ritmos y sonoridades mapuches[18] con el jazz fusión que venían practicando desde la década anterior. En otras piezas de su repertorio, La Marraqueta ha continuado con la estrategia de elaborar ritmos, melodías y armonías tomadas de músicas tradicionales como huayno (norte de Chile), cueca y tonada (zona central) y mapuche (zona sur del territorio).

Si bien la propuesta musical de La Marraqueta no ha sido continuada de un modo estricto por otros exponentes del jazz

---

[16] Para desarrollar más la idea de la redefinición del concepto *fusión*, ver Menanteau (2003).

[17] Entre 1997 y 1999, el puesto de guitarrista fue ocupado por Mauricio Rodríguez (1974), reemplazado entre 2000 y 2004 por Jorge Díaz (1974). A partir de 2005, Rodríguez volvió a ser el guitarrista del grupo.

[18] El pueblo mapuche ("gente de la tierra", en su idioma) es una población precolombina originaria del sur de Chile y Argentina. Su música es principalmente ritual, con énfasis en la repetición de ritmos en 6/8, ejecutados en cultrún (timbal mapuche) y pifilcas (flautas).

fusión en Chile, la experiencia de este grupo ha impulsado a músicos más jóvenes a incluir eventualmente en sus repertorios fusiones de jazz moderno con elementos de huayno, cueca o folclor mapuche. De este modo tenemos que, por ejemplo, el grupo Vernáculo (1999) ha basado su fusión en el culto sincrético de la virgen de Andacollo;[19] la *big band* 3 x Luka Jazz Band (2003) ha alternado tonadas jazzeadas con otros temas en arreglos en estilo *swing*; y el grupo Horeja (2007) ha mezclado *jazz-rock* y *hard core* con temáticas, ritmos y melodías mapuche y selknam.[20]

La fusión criolla desarrollada en Chile desde fines del siglo XX posee el mérito de representar un distanciamiento de la mecánica estrictamente imitativa que hasta ese momento regía la práctica del jazz en el país. Si bien esta fusión criolla sigue siendo un reflejo de una actitud modernista, en la medida que es asumida como la versión local de la fusión metropolitana –es decir, una expresión de la táctica de mezclar jazz moderno con otra música–, se diferencia de ésta por el hecho de que la *otra música* no es de origen norteamericano.

Por esto, la fusión criolla encarna una expresión de autonomía estilística que ha logrado reposicionar la función del jazz en la escena de la música popular chilena. Hoy en día, por medio de la fusión criolla, el jazz ha pasado a ser un elemento que ayuda a reafirmar la identidad y el sentido de pertenencia de muchos chilenos, mientras que antes (cuando el jazz era una mera imitación, con el afán de estar al día) llegó a considerarse como un elemento extranjerizante y enajenador de la identidad local.

---

[19] Andacollo es una ciudad ubicada en el norte de Chile, donde se realiza una fiesta devocional todos los años que reúne prácticas religiosas católicas y precolombinas.

[20] Selknam es una etnia precolombina, ya extinguida, que habitaba el extremo sur de América (Tierra del Fuego); fueron denominados "onas" por los colonizadores.

En busca de una tendencia mundial, desde fines de la década de 1980 el perfil del jazzista chileno experimentó una importante evolución en los aspectos técnico y musical. Esta tendencia se afianzó definitivamente en la década siguiente, de modo que en la escena chilena se habla de una "generación de 1990", caracterizada por el virtuosismo, la solidez técnica, su interés por la composición y su actitud profesional ante el quehacer musical. Muchos miembros de la generación han sido profesionales en otras áreas de la música popular, por ejemplo, sesionistas en grabaciones o presentaciones en vivo de cantantes populares; estas cualidades no se hallaban en la mayoría de los jazzistas del periodo 1943-1963.

El primer contingente de la generación de los años noventa estuvo representado por los guitarristas Ángel Parra, Emilio García y Ramiro Molina, el pianista Carlos Silva, el baterista Pancho Molina, el contrabajista Titae Lindl, el trompetista Cristián Cuturrufo y la cantante Claudia Acuña. Todos ellos, nacidos entre 1963 y 1972, renovaron la escena jazzística local sorprendiendo a las generaciones anteriores por su dinamismo, técnica instrumental y dominio del repertorio estándar del *jazz*. Un segundo contingente se dio a conocer a mediados de los años noventa: los guitarristas Jorge Díaz, Mauricio Rodríguez y Federico Dannemann, el bajista Christian Gálvez, los bateristas Andy Baeza y Cristóbal Rojas, el clarinetista Boris Ortiz y el pianista Gonzalo Palma. Un tercio de ellos (nacidos entre 1969 y 1979) tuvieron la posibilidad de perfeccionarse en el extranjero, lo que marcó otra diferencia con las generaciones anteriores.

Aparte de las diferencias técnico-musicales, la generación de los años noventa también se diferenció de sus antecesores por la gran cantidad de fonogramas editados y por la variedad estilística presente en ellos. De la veintena de exponentes activos de esta generación, se editaron al menos 45 producciones

a título personal entre 1993 y 2007; 20 de estas producciones fueron generadas por medio de sellos nacionales, 16 por autoproducción y 9 por sellos internacionales. Para las autoproducciones resultó decisiva la ayuda del Estado chileno, gracias a los fondos concursables del Fondo de Fomento de la Música Nacional.

Paralelamente, la generación de 1990 ha instalado la práctica de la composición como una instancia destacada dentro del accionar del jazz contemporáneo, lo cual ha favorecido el desarrollo de aspectos de la identidad local, expresada a través de la creación (Menanteau, 2009, p. 120). Por otra parte, sus composiciones se enmarcan en un abanico amplio de estilos que van del jazz tradicional hasta la fusión criolla, pasando por estilo *swing*, *bebop*, *cool jazz*, *hard bop*, *avant-garde*, *posbop* y *jazz-rock*.

El tercer contingente surgido a partir de la generación de los años noventa es constituido por músicos nacidos entre 1973 y 1988. Al ser una prolongación de aquella de los años noventa, los nuevos exponentes conservaron rasgos de sus antecesores inmediatos: la juventud, la destreza técnica, la actitud profesional, el dominio del lenguaje del jazz moderno y el aumento de la composición original.

Pero esta vez no hubo exponentes de estilos tradicionalistas (*dixieland* y Nueva Orleans) y su modernismo apuntaba al cultivo de las nuevas vanguardias, entre las cuales se destacan el *posbop*, el *nu jazz* y el experimentalismo atonal.

Esta tercera oleada de jóvenes jazzistas nacionales se dio a conocer a principios del siglo XXI, y algunos de sus representantes han sido los saxofonistas Melissa Aldana, Andrés Pérez, Edén Carrasco, Agustín Moya y Claudio Rubio; los guitarristas Nicolás Vera, Esteban Sumar, Gabriel Feller y Roberto Dañobeitía; el trompetista Sebastián Jordán; las cantantes Camila Meza y Paz Court; los pianistas Lautaro Quevedo y Américo Olivari; los contrabajistas Rodrigo Galarce, Roberto Carlos Lecaros y

Pablo Menares; y los bateristas Hugo Manuschevich, Félix Lecaros y Carlos Cortés.

Si bien el número de músicos activos de esta promoción es mayor a aquella de la generación de los años noventa, su producción discográfica ha sido comparativamente menor. Esto se debió al negativo impacto de la crisis de la industria fonográfica internacional que potenció la aparición de sellos locales como Pez, Vértice y Discos Pendiente, los cuales han acogido a la producción nacional. A lo anterior se agrega la estrategia de las autoproducciones, ya instalada desde la década precedente.

Dadas las actuales circunstancias, los nuevos jazzistas nacionales han puesto en práctica tres estrategias para posicionarse en el medio local. En primer lugar se han valido de las tecnologías digitales y las redes sociales de la internet para grabar demos y desarrollar campañas de difusión, generar una dinámica donde se muestra lo nuevo de su repertorio y publicitar sus presentaciones en vivo. De este modo, representan un ejemplo de cómo una práctica musical local se ha acomodado a las circunstancias de la contingencia contemporánea (con la crisis discográfica incluida), rearticulándose y haciendo circular su producción bajo una nueva forma de consumo, propiciando nuevas formas de relación entre el músico y su audiencia y el uso social de la música.

En segundo lugar, y siempre comparándolos con la generación de 1990, los jazzistas jóvenes han interactuado más intensamente entre ellos, potenciando el trabajo de agrupaciones y no sólo sus carreras como solistas. Un caso emblemático es el grupo Pulso, que se formó luego de que cada uno de sus integrantes (Vera, Quevedo, Moya y Baeza) había grabado como solista. Tal modalidad de trabajo ha ayudado a crear lazos afectivos y de afinidad musical, contribuyendo al desarrollo de una generación de músicos más interconectados, lo que finalmente favorece tanto el trabajo creativo como el operativo (Menanteau, 2009, p. 131).

Y la tercera estrategia empleada ha consistido en reforzar el tradicional mecanismo de difusión de propuestas musicales por medio de las presentaciones en vivo en locales públicos y festivales de *jazz*. En el caso de Santiago, ha habido un aumento sostenido de sitios donde se ejecuta *jazz*, varios de ellos ubicados en el barrio Bellavista, sector de la capital donde abundan restoranes, bares, salas de exposición y teatros. Algunos de estos espacios (El Perseguidor y Thelonious) han sido utilizados para estrenar nuevas producciones y grabar discos en vivo.

Por su parte, los festivales de jazz se han incrementado durante la primera década del siglo XXI. Mientras el Festival de Jazz de Coquimbo está activo desde 1995 a la fecha, a partir de 2002 se desarrolla el Festival de Jazz de Providencia, seguido por el Festival Internacional de Jazz de Puerto Montt (2004) y el Festival de Jazz de Lebu (2005). Otros han surgido por circunstancias puntuales y no han tenido continuidad en el tiempo: el Festival internacional de Jazz de Cachagua (2005), el Festival de Jazz y Vino de Curicó (2007) y el Festival de Jazz de Punta Arenas. Igualmente, en algunas ciudades se ha formado un club de jazz local (Villarrica y La Serena), que ha servido como plataforma para instalar la actividad jazzística en la región y luego organizar un festival de jazz citadino.[21]

A semejanza de lo ocurrido en la década de 1990, la importancia de los festivales radica en ser instancias donde pueden presentarse en vivo los nuevos exponentes del jazz chileno. Al igual que antes, los jóvenes jazzistas de principios de siglo han

---

[21] Providencia es una comuna de clase media-alta ubicada al oriente de Santiago. Puerto Montt y Punta Arenas son ciudades industriales del sur de Chile. Lebu es una pequeña ciudad costera, al sur de Concepción. Cachagua es un balneario elegante, al norte de Valparaíso. La Serena es una ciudad universitaria ubicada al norte del territorio, mientras que Villarrica es una ciudad turística emplazada en la región de los lagos, al sur del país.

podido debutar en estos escenarios, presentar sus nuevas producciones, afianzar su fama como intérpretes y compositores y tomar contacto directo con jazzistas extranjeros, lo cual les ha permitido medirse y compararse según los estándares internacionales de ejecución y composición jazzística.

Conclusiones

Acercándose ya a los 100 años de existencia en el país, la práctica del jazz en Chile ha evolucionado como una estrategia de contacto con la modernidad. En cada uno de sus tres momentos históricos en suelo chileno, el cultivo del jazz representa la opción de comunicarse con el espíritu modernista exportado, en este caso, por la metrópolis norteamericana.

Pero esta conexión con lo moderno siempre contuvo un elemento de tensión. El contacto con la modernidad, que era importada, generó siempre un enfrentamiento con la búsqueda y el cultivo de una identidad local. La norteamericanización de la cultura occidental a través de la cultura de masas (opuesta a la cultura de elite del siglo XIX, de cuño europeo) tendió a estandarizar los gustos y las prácticas sociales vinculadas a la música popular exportada por Estados Unidos. Ante este intenso proceso de aculturación, la reafirmación de una identidad local quedaba en jaque, lo cual fue evidente en el caso de Chile, tanto en su relación con el pasado europeizante como en su presente norteamericanizante.

Así, en su primer periodo histórico, cuando el jazz era música popular masiva, la práctica del género en Chile fue perfectamente imitativa, y aunque se compusieran piezas de *shimmy* o foxtrot, éstas eran composiciones en el mismo estilo, copia fiel del original que llevaba de afuera. La excepción aislada a esta situación estuvo representada por el jazz huachaca de Roberto Parra. En el segundo periodo histórico, cuando se cultivó el *hot* jazz y el jazz moderno, los jazzistas locales adoptaron el perfil del improvisador creativo, con la técnica instrumental al servicio del lenguaje propio de la época. En esta etapa no hubo ninguna propuesta que integrase el *jazz* con músicas nacionales.

Sólo en la tercera etapa de su desarrollo en Chile, el jazz pudo asumir características de autonomía frente al jazz metropolitano. Gracias a la fusión criolla, las tensiones entre la modernidad y la identidad se fueron atenuando, no sólo en la escena local del jazz, sino en la escena general de la música popular chilena. La fusión criolla ha representado un espacio para el jazzista moderno de fin de siglo (con su bagaje de virtuosismo y complejidad armónica), al tiempo que ha representado un vínculo con la identidad local. Esto último se ha conseguido gracias a su contacto con repertorios locales y la reelaboración de la música tradicional chilena, en un concepto y práctica de la música de fusión que ha logrado trascender por primera vez los cánones impuestos desde el centro de poder.

Así, la fusión criolla ha permitido que parte del público chileno se asuma como habitante de este lado del planeta, sin negar, necesariamente, su condición de chileno al vincularse con los códigos de una música contemporánea. Más aún, gracias a ella el oriundo puede presentarse (y representarse) ante un mundo globalizado, sin perder necesariamente su calidad de chileno. En resumen, la fusión criolla representa un caso de diálogo creativo entre lo propio y lo ajeno en música, al tiempo que pone en el eje la dialéctica entre el centro y la periferia, entre lo global y lo local.

Bibliografía

ADORNO, Theodor y Max Horkheimer (2007). "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas", *Obra completa*. Vol. 3, Ediciones Akal, [original en alemán, 1944], Madrid, pp. 133-181.

BRÜNNER, José Joaquín (2002). *Globalización cultural y posmodernidad*. [Primera edición, 1998], FCE, Chile, S. A., Santiago, Chile.

ESPINOSA, Alejandro (1989). "Jazz en Chile: Una identidad sin rostro conocido", *Adagio*. Núm. 6, pp. 23-24.

GARRIDO, Pablo (1935). "Recuento integral del *jazz* en Chile", *Para Todos*. Vol. 1, núm. 29, pp. 40-41; vol. 1, núm. 32, pp. 58-59; 16/9/1935:23; 23/9/1935, s. n. p.

GISSI, Jorge (2003). "Identidad chilena: conflictos y tareas", Sonia Montecino (comp.), *Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias*. Publicaciones del Bicentenario, Santiago, pp. 78-84.

GONZÁLEZ, Juan Pablo *et al.* (1980). *Seminario sobre música popular en Chile, 1900-1930*. Universidad de Chile, Santiago.

GONZÁLEZ, Juan Pablo (1982). Música popular escuchada en Chile durante la década de 1930. Tesis de licenciatura en Musicología. Universidad de Chile, Santiago.

GONZÁLEZ, Juan Pablo y Claudio Rolle (2005). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, Santiago.

GRIDLEY, Mark (1988). "Jazz-rock", Barry Kernfeld (ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz*. Vol. 1, pp. 609-610, MacMillan Publishers Limited, Londres.

HABERMAS, Jürgen (1980). Modernidad, un proyecto incompleto. Conferencia dictada en ocasión de recibir el Premio Theodor Adorno en Frankfurt.

www.cenart.gob.mx/datalab/download/Habermas.pdf. Visitada el 13 de junio de 2011.

IZQUIERDO, José Manuel (2007). Música de salón y baile en la ciudad de Valdivia: la orquesta de Roberto Mahler. Tesis de licenciatura en Música, mención Musicología. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

LARRAÍN, Jorge (2003). "Etapas y discursos de la identidad chilena", Sonia Montecino (comp.), *Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias*. Publicaciones del Bicentenario, Santiago, pp. 67-73.

———, (2005). *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*. LOM Ediciones, Santiago.

MARX, Karl (1966) [primera edición 1872]. *El manifiesto comunista*. Editorial Progreso, Moscú.

MENANTEAU, Álvaro (2003). Hacia una redefinición del término "fusión". http://jazzclub.wordpress.com/2006/08/01/hacia-una-redefinicion-del-termino-fusion-por-alvaro-menanteau/ Visitada el 10 de mayo del 2011.

———, (2006). *Historia del jazz en Chile*. Ocho Libros Editores, Santiago.

———, (2009). *Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: El caso de la generación de 1990 y Ángel Parra*. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis XVII, Helsinki.

MIRANDA Larrahona, Luis (1945). "Hot Jazz", *Radiomanía*. Vol. 2, núm. 28, p. 35.

PANASSIÉ, Hughes (1961) [1942]. *Historia del verdadero jazz*. Seix Barral, Barcelona.

PEREIRA Salas, Eugenio (1948). "La llegada de los negros spirituals a Chile". *Revista Musical Chilena*. Vol. 4, núm. 31, p. 68.

Discografía

ALSUR. *Alsur*. Casete, Alerce, 1988.

ÁQUILA. *Aquila*. LP, Alba, 1974.

COMETA. *Cometa*. Casete, EMI, 1988.

CONTRACUARTETO. *Contracuarteto*. CD autoproducido, 2007.

CULTRERA, Espinoza y Compañía. *Jazz!* CD, Ediciones del Sur, 2005.

CYBERJAZZ. *Corazónmix*. CD autoproducido, 1999.

DÍAZ, Jorge. *Club de Tobi*. CD autoproducido, 2004.

EL BUENO, El Malo y El Feller. *El Bueno, El Malo y El Feller*. CD, Vértice, 2005.

FUSIÓN. *Top soul*. LP, Alba, 1975.

GÁLVEZ, Christian. *Christian Gálvez*. CD, Bolchevique Records, 2000.
GARCÍA, Emilio Trío. *En Vivo*. CD autoproducido, 1998.
HINDEMITH 76. *In musica*. LP, EMI, 1976.
HOREJA. *Tuwún*. CD, Mylodon Records, 2007.
JAZZIMODO. *Jazzimodo*. CD, Feria Music, 2008.
JORDÁN, Sebastián. *Cobre*. CD, Discos Pendiente, 2010.
LATINOMÚSICAVIVA. *Latinomúsicaviva*. LP RCA, 1978.
LA MARRAQUETA. *La Marraqueta*. CD, Caleta, 1995.
———, *Sayhueque*. CD, Caleta, 1999.
———, *La Marraqueta III*. CD, Caleta, 2005.
LECAROS, Mario. *Septiembre*. CD, Los Alpes/Bloom Music, 1998.
LECAROS, Roberto. *Hot jazz en vivo*. Casete autoproducido, 1994.
———, *Mística*. CD autoproducido, 2010.
LOS TITULARES. *Los Titulares*. CD, Colón Records, 1998.
MEZA, Camila. *Retrato*. CD, Vértice, 2009.
NAHUEL Jazz Quartet. *Nahuel Jazz Quartet*. LP, L. R. Ortiz, 1963.
PALMA, Gonzalo Trío. *Los Ojos de Claudia*. CD autoproducido, 2004.
PARRA, Ángel Trío. *La hora feliz*. CD, Warner Music, 2002.
———, *Ángel Parra Trío*. CD, Alerce, 1993.
QUINTETO Swing Hot de Chile. *Muñeca de papel/Zapateando suavemente*. Victor, 1942.
RUBIO, Claudio Cuarteto. *Tristano!* CD, Discos Pendiente, 2011.
SILVA, Carlos. *Solo, dúo, trío*. CD autoproducido, 2003.
SONIA la Única. *Sonia canta a Violeta*. LP, SYM, 1979.
TIEMPO de Swing. *Tiempo de swing*. LP, Alba, 1974.
VARIOS. *Historia del Jazz en Chile*. CD adjunto al libro *Historia del jazz en Chile*, 2003.
———, *Grandes momentos del jazz. Jazz chileno*. 2 CD, The Marketing Room S. A., 2008.
VERA, Nicolás. *Fiasco contemporáneo*. CD, Pez, 2003.
VERNÁCULO. *Viva la Chinita de Andacollo*. CD, Alerce, 1999.
3 X LUKA Jazz Band. *De acá somos*. CD autoproducido, 2003.

UN BREVE RECUENTO DE LA HISTORIA DEL JAZZ EN COLOMBIA

JUAN FRANCO

El presente capítulo pretende mostrar una visión general de la historia del jazz en Colombia a través del siglo XX y lo que va del XXI, teniendo en cuenta algunos aspectos de su función social y los cambios de los que fue protagonista (hibridación[1] con otros géneros) en este periodo. Comenzaremos, entonces, por una breve reseña de la bibliografía, para seguir con una exposición del jazz desde los años veinte hasta mediados de la década de 1990, continuando en época reciente y cerrando con una corta discografía, de tal manera que el lector pueda hacerse una idea del devenir del género en Colombia.

Investigaciones

La investigación en torno al *jazz* como tema central es bastante reciente. Una de las aproximaciones más tempranas que hemos encontrado desde las humanidades es "Una etnografía musical: MC² en Bogotá" de Francisco J. Moyano Zota, que data de 1992. Hasta ahora existen pocos trabajos que traten el tema. En el año 2000 se publicó un relato que, si bien se constituye en sí mismo como un documento histórico, no busca ser una obra académica; se trata de *30 años de música en la noche bogotana*

---

[1] Utilizando el término de Néstor García Canclini.

del baterista Javier Aguilera, quien narra de primera mano su experiencia en la escena del jazz bogotana (y en general de la escena nocturna), libro que resulta útil en tanto fuente primaria, pero que no puede ser considerado producto de una investigación.

En el 2007 se publica *Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días*, el primer libro que aborda el tema, editado por la fundación cultural Nueva Música y la casa independiente La Iguana Ciega, mismo que, aun cuando recopila datos sobre el proceso del jazz en Colombia, posee varios problemas. En el artículo "El jazz colombiano, todavía sin historia" (2008), el musicólogo Egberto Bermúdez critica ampliamente este ejemplar, citando, entre muchos otros errores, la rigurosidad metodológica de la que carece el libro. Sin embargo, es un compendio que resulta sumamente útil en la reconstrucción del pasado histórico del jazz y, por lo tanto, obra obligada para quienes deseen abordar el tema.

Por otro lado, los artículos de Juan Sebastián Ochoa "El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos" (2011) y "Los discursos de superioridad del jazz" (2010) censuran el tratamiento de "música superior" que se le ha dado al jazz y nos acercan a una visión del papel social que juega este género en el país. Asimismo, la Orquesta Filarmónica de Bogotá, entidad oficial encargada de los festivales "Al Parque" en ese entonces, publicó en el 2010 dos libros, *Jazz en Bogotá* y *Jazz al parque: 15 años de jam* (compilados por Juan Carlos Garay y Jeannette Riveros). El primero es un recuento de biografías acompañadas de un par de textos de carácter histórico, mientras que el segundo se constituye en una suerte de memorias del festival, a través de varios artículos a cargo de autores reconocidos en el tema, que a pesar de contar con una escritura amable y una información fehaciente tienen una aproximación periodística y no llevan registros de las fuentes, tanto así que los volúmenes no incluyen bibliografía.

Igualmente, vale la pena referenciar otros textos que, aunque no tienen como tema central el que atañe a este artículo, remiten a información importante. En este amplio grupo sobresalen "Música, raza y nación" de Peter Wade (2002); "Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938" de Egberto Bermúdez (2000); y "La música popular colombiana en la colección Mundo al día, 1924-1938" de Jaime Cortés Polanía (2004).

Finalmente, existe un variado número de tesis de grado que abordan el tema del jazz, la mayoría de ellas gestadas en la carrera de música de la Pontificia Universidad Javeriana, entre las que resaltan Danza y festina lente: contextualización teórico-histórica musical de un arreglo y una composición original, para formato mixto (ensamble de jazz) de María Angélica Valencia (2005), cuyo análisis histórico posee varios datos muy bien presentados; y desde las humanidades: Travesía: hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local de Rafael Oliver García (2009), la cual aborda el devenir del jazz desde una perspectiva que mezcla el método histórico con las categorías teóricas de los estudios culturales. Esta última será de mucha importancia para la aproximación que se hace en el presente artículo.

La primera etapa del jazz en Colombia

Sabemos que el jazz llega al país (como en la mayoría de los casos de Latinoamérica) hacia los años veinte, en uno de los periodos en que el jazz era más popular en su país natal. Las opiniones acerca de éste eran variadas y su recepción se dio sobre todo en las clases acomodadas, teniendo numerosos detractores y defensores. El jazz que se había popularizado en los salones de baile de la elite colombiana (su principal escenario eran los clubes sociales) fue a la vez visto como una llamativa moda proveniente del extranjero, y como una música de poca calidad, que repre-

sentaba una mala influencia para la juventud.[2] Oliver García explica este fenómeno a través de la idea de subalternidad planteada por Gayatri Spivak, en la que "[las elites] tienen el poder del juicio estético y sólo aceptan lo que viene del subalterno cuando es validado por algunos miembros de la elite", de tal manera que la música "tradicional" colombiana no se apreciaba dentro de esos círculos hasta ya entrados los años treinta (y es bajo la luz de este fenómeno que comienza a ser valorada), mientras que la música que había surgido en las comunidades afroamericanas marginales de Estados Unidos gozaba de cierta aceptación, ya que estos grupos eran "muy sensibles a la influencia de los centros metropolitanos internacionales", lo cual explica a su vez el amplio interés por esta música en la década en mención (Oliver, 2009, pp. 42-44).

Así, en los años veinte aparecieron varias orquestas con el llamado formato *jazz band*, entre ellas la Jazz Band Pasos, la Jazz Band Lorduy o la Sosa Jazz Band, entre un sinfín de otras que surgían (o venían de gira desde Panamá, hecho bastante común), sobre todo (aunque no exclusivamente) en las ciudades principales como Cartagena, Barranquilla, Medellín y Bogotá. Sus repertorios eran variados y atendían al gusto de los oyentes, de tal manera que no se limitaban al foxtrot o al *ragtime*, entre otros géneros estadounidenses, sino que también interpretaban rumbas y sones y varios temas de la "incipiente música local" (Muñoz Vélez, 2007, pp. 43-50). Asimismo, Oliver propone que la presencia del jazz en Colombia tiene varios picos (o llegadas), y que en esta primera aparición "no se consolidó una escena jazzística, [aunque] sí influyó en la consolidación de la música de bandas en las décadas de 1950 y 1960" (2009, p. 38).

[2] Véanse Cortés Polanía, 2004, pp. 148-49; Muñoz Vélez, 2007, pp. 47-49.

Como bien lo menciona Muñoz Vélez, el repertorio de estas bandas ha sido sujeto de discusión. Muñoz duda que las piezas interpretadas hayan incluido elementos nuevos, y afirma que más bien los elementos jazzísticos aprendidos en este proceso se utilizarían posteriormente en la ejecución de la "música costeña" (2007, p. 50). Una de las pocas grabaciones conocidas del periodo pertenece a la Atlántico Jazz Band (formada a partir de la mencionada Sosa Jazz band), y en su repertorio no aparece música estadounidense ni relacionada con el jazz. Sin embargo, en el tema "New York Bogotá" (Cortés, 2004, pp. 194-195) podemos apreciar elementos de las primeras formas de jazz. La grabación es de los ejemplos más antiguos que encontramos en Colombia de relectura de músicas extranjeras (jazz) desde lo local.

Realmente, es poco probable que el jazz ejecutado por colombianos fuese del todo "fiel" a la interpretación original. Es más probable que el repertorio se tocase con un cierto nivel de apropiación, ya que si bien las orquestas se dedicaban principalmente a tocar música con aires jazzísticos, los músicos no se habían criado en esta tradición ni –como se había mencionado– limitaban su repertorio a esta música, lo que hace pensar que en la interpretación estarían presentes otras influencias, ya fuesen locales o europeas precedentes a la llegada del género.[3] También vale la pena tener en cuenta que la mayoría de los músicos extranjeros que llegaron en esta primera etapa y que "traen consigo" el jazz, no provienen directamente de Estados Unidos, sino que llegan al país después de un tránsito o una estadía en el Caribe o Centroamérica,[4] lo cual también nos hace pensar que, en el proceso, varios elementos de la música de esos países pueden haberse filtrado. Para ejemplificar estos puntos –que no

[3] Un ejemplo de esto sería el tema citado en el párrafo anterior. Sin embargo, vale la pena recalcar que esta afirmación es de carácter especulativo.

[4] Véanse Muñoz Vélez, 2007, pp. 27-60; Oliver, 2009, pp. 38-42.

son más que especulación al respecto, ya que hasta el momento no se han encontrado grabaciones de estas bandas–, la periodista estadounidense Virginia Paxton, quien observó la Jazz Band A. Bolívar y la Ernesto Boada Jazz Band en vivo, las describió "muy tentativas", lo que orilla a creer –nuevamente– que había, antes que deficiencias, una interpretación en la que se filtraban otras tradiciones (Garay, 2010, p. 17).

Igualmente, José Portaccio recoge testimonios que narran cómo los músicos que se desempeñaban en los salones burreros[5] entraban en contacto con la música que se escuchaba en los salones de elite y sus intérpretes (el mismo Lucho Bermúdez). El testimonio de Pedro Manuel *Pello* Torres nos habla de que estos músicos tocaban bastante bien los ritmos locales como el porro, pero que en su repertorio se incluía mucha música norteamericana (Portaccio, citado por Oliver, 2009, p. 45). Así, intuimos que la música interpretada en los salones populares también sufrió cierta influencia del *jazz* de primera mano a través de los músicos, a la vez que este era escuchado en los programas radiales.[6]

En los años cincuenta, cuando comienza el declive de las *jazz bands*, aparecen personajes que, provenientes de éstas, imponen un nuevo estilo de música colombiana. Hablamos de, por ejemplo, Lucho Bermúdez, Pacho Galán y los menos conocidos Adolfo Mejía y Antonio María Peñaloza, quienes se popularizarían (en especial los dos primeros) gracias a su música, que mezclaba elementos de la música de la costa, de la del

[5] Salones populares, llamados así de manera despectiva porque la gente (predominantemente proveniente de las clases populares) llegaba a ellos en burros.

[6] La presencia del jazz ha sido constante en la radio colombiana desde sus inicios hasta épocas recientes, transmitiendo, ahora, emisiones extranjeras y presentaciones en vivo de artistas locales (Oliver, 2007, pp. 73-77).

interior, y algunos del jazz[7] (Oliver, 2009, pp. 48-50; Muñoz Vélez, 2007, pp. 72-78).

Además, Bermúdez es recordado como un gran aficionado al jazz, que introducía en sus presentaciones varios temas de repertorio jazzístico, entre los que se incluían composiciones de Benny Goodman, Glenn Miller o Tommy Dorsey (Portaccio, 1997, pp. 203-204). Estos intérpretes desarrollaron sus carreras a través de una naciente industria musical (que nunca terminaría de concretarse), en los salones de baile de los clubes sociales y en los grills del interior del país en ciudades como Medellín y Bogotá, y su fama trascendió las fronteras, alcanzando importancia en varios países de Latinoamérica, mientras que en años posteriores, la música de baile siguió evolucionando a través de la cumbia (uno de los principales elementos de las músicas de Galán y Bermúdez) y la industria discográfica puso la mira, aparte, en otros géneros que comenzaban a ganar popularidad como el vallenato.

Entretanto, el jazz se convertía en un repertorio "exótico" que era incluido dentro de los conciertos como parte de los "números internacionales" y con la función de matizar, desempeñando un papel secundario. Se mantenía vivo, también, gracias al gusto de algunos músicos en la escena nocturna bogotana y nacional.

Durante los años setenta en adelante muchos intérpretes dejaron el país para ir en busca de nuevos conocimientos y de oportunidades laborales. Es así como varios músicos, que serían

[7] Por ejemplo, Muñoz señala que Bermúdez, además del formato, utiliza en su solos de clarinete y en sus orquestaciones varios elementos jazzísticos. Asimismo, en los otros compositores mencionados pueden rastrearse estos elementos (Muñoz Vélez, 2007, pp. 63-67); véase el libro de José Portaccio (1997), *Carmen tierra mía. Lucho Bermúdez*, en el que el autor aborda en varios pasajes la influencia del jazz en la obra de Bermúdez.

determinantes en la creación de la escena jazz local, encontraron su camino en el exterior, entre ellos: Eddie Martínez (EUA), Gabriel Rondón (EUA), Joe Madrid (EUA), Francisco Zumaque (Francia, EUA, Alemania), Justo Almario (EUA), Héctor Martignon (EUA, Alemania), Jay Rodríguez (EUA) y Antonio Arnedo (EUA). Mientras tanto en Colombia, al regreso ocasional o definitivo de estos músicos, el espacio del bar comienza a surgir como

> ... aglutinador de los músicos, primer espacio pedagógico para algunos (Antonio Arnedo, Joe Madrid) y espacio de consolidación para otros que venían con la experiencia de la educación en conservatorio (Tico Arnedo, Gabriel Rondón). Tiempo después sería desplazado por la universidad como espacio de formación y por el festival en su función de agrupamiento de músicos (Oliver, 2009, p. 54).

La escena nocturna en Bogotá dio cabida a la música en vivo, –incluido el jazz– durante las décadas de los setenta y ochenta, o al menos hasta el surgimiento de la llamada ley zanahoria, norma restrictiva en cuanto al horario de funcionamiento de los bares desde 1995 (Oliver, 2009, p. 61). El relato "30 años de música en la noche bogotana" nos ilustra acerca de este fenómeno. Lugares como el Hippocampus, El Jazz Bar 93, Zanzibar, La Pola, Doña Bárbara o el Bar 93 Ah! fueron, entre muchos otros mencionados por Aguilera, donde músicos colombianos (provenientes del exterior como los mencionados y locales como Armando Manrique *Manricura* o el mismo Aguilera) y extranjeros desempeñaron su actividad interpretativa.

La mayoría de estos lugares no estaban dedicados exclusivamente al jazz, si bien había varios en los que era el género predominante y buscaban convertirse en clubes de jazz. En este último grupo eran comunes las *jam sessions*, y decenas de músicos aparecían para esperar su turno de subir al escenario (Aguilera, 2000). Gran parte de ellos no llegaría a grabar discos

(al menos en este periodo) que dejaran constancia de la música que allí se tocaba; sin embargo, Aguilera cuenta con varias grabaciones "caseras" realizadas en ese entonces, las cuales muestran un nivel interpretativo de alta calidad y al tanto de las tendencias contemporáneas del jazz.

De hecho, en este periodo la producción discográfica es, al igual que en los periodos precedentes, escasa. En las décadas de los setenta y ochenta hubo pocos discos que tuvieran que ver con el acaecer jazzístico. Empero, hay varios referentes que aparecieron después de la década de los cincuenta (la mayoría de las *jazz bands* que existieron antes de esta fecha no llegaron a grabar y las que lo hicieron no incluyeron repertorio jazzístico, al menos en las grabaciones que se conocen hasta el momento).

Vale la pena mencionar dos temas llamados "Bogotá", el primero del disco Jazz for Dancers (1955) del trompetista Ken Hanna y el segundo de Richard Evans, grabado por el pianista Ahmad Jamal en su trabajo *Macanudo* (1962), de los cuales ninguno va más allá de ser un homenaje a la ciudad, puesto que no cuentan con una influencia de la música colombiana ni con la participación de músicos procedentes de este país. Es necesario señalar también *Rhythmagic* (1957) de Al Escobar, en el que resalta "Barranquilla", considerado un tema importante en su repertorio pero poco conocido por el público. Además, este disco es uno de los primeros trabajos discográficos de jazz hecho por un colombiano (Garay, 2010, p. 47).

Finalmente, un extranjero es la primera persona en grabar un trabajo de jazz en el país (del que se tenga noticia). Se trata del español Luis Rovira (quien también se desempeñaba en los mencionados *grills* [Monsalve, 2010, p. 6]), acompañado de cuatro músicos extranjeros y uno local (el guitarrista León Cardona); el trabajo se denomina *Luis Rovira-Sexteto* (1961). En éste se pueden escuchar temas en popurrí tanto extranjeros ("Over the Rainbow", "You're Driving me Crazy", "Piel canela" y "Frenesí") como locales

("Atlántico", "Cosita linda" y la "Guabina chiquinquireña"), todos tocados de manera tal que recuerdan a "los sextetos de Benny Goodman y Lionel Hampton [...] lo que convierte a este disco, además, en pionero de la ejecución jazzística de aires nacionales" (Garay, 2010, pp. 48-49). En esa misma línea podemos mencionar los trabajos discográficos del pianista Juancho Vargas con su orquesta Colombian Brass (1963/65) y Cumbias espaciales (1965) y con su "Latin Jazz Trío" (1965), los cuales tienen muestras de *latin jazz* y jazz orquestal (Valencia, 2005, p. 35).

Asimismo, podrían mencionarse composiciones pertinentes en este periodo, que aparecen en álbumes que no tienen como foco el jazz, aunque los temas en particular sí se pueden considerar un referente discográfico. Tal es el caso de "Maqueteando" de Lucho Bermúdez, del disco *Cosas de Lucho* (1965), que posee varios elementos notoriamente jazzísticos; "Trompeta de amor" del disco *Llegó la salsa* de Joe Madrid (1976) (disco pionero de la salsa en Colombia) es para muchos la primera pieza de jazz latino grabada en el país; y "Berraquera" (1977) interpretada por Jimmy Salcedo y su grupo Onda Tres, que tiene una fuerte influencia del *funk-jazz*, compuesta por Madrid y Salcedo a partir de una experiencia de improvisación en estudio (Garay, 2010, pp. 49- 50).

Existen además dos referentes importantes. El primero fue grabado en el año de 1977 por Charles Mingus, *Cumbia & Jazz Fusion*, en el que encontramos una mezcla de los géneros mencionados en el nombre del disco. Es un trabajo que contó con la asesoría (de manera no oficial) del saxofonista Justo Almario, por encargo de Daniele Senatore a Mingus para la ambientación de una película. Originalmente[8] se compone de dos temas, "Cumbia

[8] En una reedición posterior (Rhino, 1994), se incluirían dos tomas de "Wedding March /Slow Waltz", arreglos de Mingus para la marcha nupcial de Mendelson (Valencia, 2005, p. 37).

& Jazz Fusion" y "Music for 'Todo Modo'" de la cual Valencia hace un análisis teniendo en cuenta el tratamiento de los elementos provenientes de las músicas colombianas tradicionales:

> ... en "Cumbia & Jazz Fusion", los instrumentos tradicionales del formato de cumbia colombiana son remplazados por instrumentos pertenecientes a un formato big band de jazz y también se recurre al uso de instrumentos no tan comunes en el jazz como el fagot, el corno inglés y el oboe para generar timbres que recuerden la sonoridad de los instrumentos tradicionales colombianos. Este tema, que dura 28 minutos, se desarrolla como una obra con diferentes movimientos conectados entre sí, cada uno a un tempo diferente, donde se mantiene el patrón rítmico básico de la cumbia con arreglos que intercalan elementos del free y del swing, muy característicos de Mingus y que se pueden apreciar en trabajos anteriores [...] Aparecen solos de percusión donde la batería, manteniendo una base swing, juega con las improvisaciones de las congas que simulan solos hechos por un tambor alegre. Un instrumento que llama la atención por su timbre es el oboe, simulando la sonoridad característica de una caña de millo (Valencia, 2005, p. 37).

Las opiniones al respecto están divididas, pues hay quienes piensan que el disco es una pieza magistral e innovadora, mientras que otros plantean que ignora buena parte de la tradición de la cumbia. No obstante, el trabajo puede ser referido como lo más antiguo conocido, enteramente dedicado a un esfuerzo por mezclar ritmos colombianos con el jazz. El segundo referente fue grabado por Francisco Zumaqué en el año de 1984 y lleva por nombre *Macumbia*. Muchos de los estudiosos del tema coinciden en afirmar que este trabajo es el punto de partida de lo que sucedería en los años noventa, entre otras cosas por la participación de Antonio *Toño* Arnedo y por quien posteriormente

sería su baterista, Satoshi Takeishi[9] (Garay, 2010, pp. 46, 47, 49; Valencia, 2006, pp. 40-41).

Una de las razones de la escasez de la producción discográfica es precisamente el hecho de que las posibilidades de la industria de los discos en el país eran bastante limitadas. No existían muchos sellos disqueros, había básicamente una empresa importante en la zona de Antioquia, Discos Fuentes, la cual "contenía emisora, fábrica, grabadora de discos y una orquesta, a la usanza del modelo de las emisoras norteamericanas"; y posteriormente surgirían otros sellos como Discos Tropical, Discos Curro y Sonolux (Valencia, 2005, p. 31). La producción, en términos generales, era pobre, y por esto mismo la industria no ponía el ojo en manifestaciones no masivas como el jazz.

La consolidación de un movimiento jazz en Colombia

A partir de los años noventa surge un movimiento jazzístico de proporciones considerables en Colombia. Lo definirá la proliferación de festivales a lo largo del país, el desarrollo de programas educativos de música popular, un aumento por el interés en el género en la radio cultural y, finalmente, la aparición de un número sustancial de trabajos discográficos.

Festivales

A finales de los ochenta, coincidiendo con la decadencia del bar como espacio en el que el jazz se difundía, aparece el primer

[9] Lo que recuerda lo sucedido con el rock jazz / jazz fusión en los Estados Unidos. En los álbumes *Bitches's Brew* e *In a Silent Way* de Miles Davis, participan buena parte de los músicos que liderarían estas vanguardias en años posteriores.

Festival Internacional de Jazz del Teatro Libre, en Colombia, con más de 20 años de actividad prácticamente continua (salvo 1993), donde un amplio público (alrededor de 40 000 asistentes en lo que va del festival) puede disfrutar de músicos tanto locales como extranjeros, caracterizados por su nivel interpretativo y su amplio reconocimiento. Gracias a "teatros, fundaciones, sector privado, universidades, sector público y, más adelante, las instituciones asociadas a Redejazz",[10] se abrió el camino a muchos festivales organizados tanto en la capital como en otras ciudades del país,[11] varios de los cuales lograron consolidarse. Otro ejemplo importante es Jazz al Parque[12] que, por su carácter gratuito, logró atraer a un enorme público formado no sólo de los aficionados al jazz, sino de otros sectores de la sociedad. Por otro lado, la importancia de los festivales reside en el hecho de que se constituyen en espacios donde los músicos locales pueden relacionarse con pares colombianos y extranjeros[13] y, de esta manera, termina siendo uno de los escenarios de difusión más relevante, además del aprendizaje y la interacción.

[10] Iniciativa que se gestó desde el desparecido Instituto de Cultura y Turismo, la cual buscaba crear circuitos por todo el país y apoyar instituciones dedicadas a la promoción del jazz (Oliver, 2009, p. 62).

[11] Para citar los más relevantes, Jazz al Parque (1996); Barranquijazz (1997); el Festival de Jazz de la Universidad Eafit / Festival Internacional de Jazz y de Músicas del Mundo de Medellín (1988-97); AjazzGo de Cali (1999); Festival de Jazz y Músicas del Mundo Manizales (1999); Festival Internacional de Jazz y Música Moderna de la Academia Fernando Sor, realizado en BogotáÏ (2005); Festival del Jazz Bajo la Luna (1993-1996); Festival Universitario de Jazz (1997-2005); Festival de Jazz y Blues del Teatro Libélula Dorada, que se realiza desde el año 1997.

[12] Las iniciativas "Al Parque" se gestaron en la alcaldía de Mockus como complemento a la "diversión zanahoria"; si bien esta normatividad afectó la escena de los bares, también creó espacios donde las iniciativas musicales pudieron desarrollarse.

[13] Oliver las llama zona contacto, utilizando la expresión de James Clifford (Oliver, 2007, pp. 16-20, 62-67).

La enseñanza –que hasta ese momento se había dado de manera informal o con base en una educación musical académica tradicional– comienza a modificarse gracias al surgimiento de Facultades de Música con programas enfocados (o con énfasis) en el jazz o en las músicas tradicionales. A partir de la experiencia de la Universidad Javeriana[14] surgen varios programas de música popular y jazz (o al menos incluyeron materias en el currículo) como son los casos de la Incca, la Central, los Andes, el Bosque, la Cristancho (U. Sergio Arboleda), Unimúsica (U. Corpas), la Emmat, la Academia de Artes Guerrero y la Fernando Sor, incluso la Universidad Nacional (Oliver, 2009, pp. 67-73). De tal manera que aparece una generación nueva de músicos de jazz educada en el país o, en palabras de María Angélica Valencia: "Surge en Colombia un nuevo grupo de jóvenes músicos que, a diferencia de la generación de Arnedo y las anteriores, estudia en el país y tiene al alcance todas estas facilidades (Valencia, 2005, p. 44).

Estos espacios generaron un mayor número de músicos que tuvo la posibilidad de aprender dentro del país y en un ámbito formal, lo que en generaciones anteriores sucedía afuera o de manera informal, y el aumento en las propuestas estuvo directamente ligado a este fenómeno.

Las nuevas propuestas y la edición de discos

A partir de mediados de la década de los noventa, encabezado por Antonio Arnedo se generó un "boom" de propuestas nuevas que se verían materializadas en discos. Los músicos involucrados en este proceso durante los últimos años provienen de todos los espacios mencionados anteriormente y de distintas generaciones: las primeras formadas a través de la educación informal y tradicional académica, en su experiencia en el exterior y en los bares, mientras que las que les siguieron lo hicieron en programas de jazz y/o música contemporánea, y su espacio sería el del festival.

Además, este proceso se vio beneficiado por la facilidad de autoproducción y, por ende, los bajos costos de las producciones discográficas, sumado a una serie de factores convergentes a nivel creativo (el contacto de casi un siglo entre las músicas locales con el jazz y en el extranjero con las corrientes jazzísticas, el boom de las fusiones a nivel mundial, entre otras), que incluye, aparte, el interés de un público nuevo creado a partir de la tímida intervención mediática (como se verá en líneas posteriores).

Por otro lado –a propósito de los jazzistas colombianos–, María Angélica Valencia propone una división que resulta útil para ilustrar las diferencias entre distintos tipos de músicos, planteando una distinción entre jazzistas colombianos e intérpretes de jazz colombiano (estos últimos son los que más interesan en esta parte):

> De los primeros podemos decir: *1)* son músicos nacidos en Colombia; *2)* a lo largo de sus carreras han basado su repertorio en la interpretación de *standards* de jazz o del denominado jazz latino; *3)* han buscado igualar al máximo el sonido del jazz norteamericano. Por su parte, los segundos son también músicos nacidos en Colombia; empero, a diferencia de los primeros, éstos son intérpretes de música original a la cual incorporan elementos provenientes del lenguaje del jazz, pero no basan su interpretación en *standards*, sino en repertorios originales que buscan desligarse de los cánones del jazz estadounidense (Valencia, 2005, p. 29).

[14] Véase Oliver, 2007, p. 71.

Esta división es bastante acertada, aunque haremos un par de salvedades. Primero está el hecho de que los músicos del segundo grupo no necesariamente tienen que ser colombianos, puesto que esta distinción dejaría por fuera a personajes como el mencionado Satoshi Takeishi quien, entre otros extranjeros, fue figura clave en el génesis de las nuevas propuestas. Y en segundo lugar, los del primer grupo pueden además de igualar el sonido del jazz estadounidense intentarlo con el de jazz afrocubano u otras propuestas de carácter foráneo. En los discos reseñados a continuación podemos encontrar, sobre todo, músicos del segundo grupo.[15]

Los procesos iniciados en décadas anteriores por los músicos comentados comenzaron a dar frutos puntuales y constantes a mediados de los noventa, iniciando con el disco *Travesía* de Antonio Arnedo, en el cual los elementos jazzísticos aparecen ligados a la música colombiana en una propuesta que se convirtió en el referente más nombrado del jazz colombiano. Adicionalmente, aparecieron varios discos más de Arnedo sumados a los de otros intérpretes como Héctor Martignon, seguidos de los de Jorge Sepúlveda, Pacho Dávila, *Tico* Arnedo y Gabriel Rondón, los cuales presentan propuestas disímiles entre sí, pero con un hilo conductor: la búsqueda de un sonido local.

Continuando con este proceso, aparecieron en años posteriores el Colectivo Colombia (liderado por el mismo Arnedo) y los sellos disqueros La Distritofónica y Festina Lente (este último desde 2009). De la mano de estas propuestas (o a través de iniciativas independientes) siguieron más discos de bandas y músicos que no solamente exploraban la mezcla que propone Arnedo, sino que buscaron expresar esa misma intención que

---

[15] Esta división resulta útil para clasificar a los músicos, pero el problema de la etiqueta va mucho más allá, como expondremos adelante.

envuelve al saxofonista, pero esta vez dentro de un contexto más amplio, lo que hace que su música incluya, en diversas combinaciones, elementos del jazz y las músicas tradicionales colombianas así como del *rock*, el *pop*, el *punk*, la electrónica, la música del mundo, entre otras (utilizadas en mayor o menor medida dependiendo de cada propuesta), creando una nueva idea de lo local insertada en un contexto global, que a su vez está mostrando una identidad contemporánea y dinámica que se mueve dentro de muchos espacios. Entre estos podemos mencionar a un sinfín de grupos e intérpretes como Curupira, Juan Sebastián Monsalve, Zoé Quinteto, La Moderna, Juan Carlos Padilla, Puerto Candelaria, Primero mi tía, Polaroid y Capicúa, por solo nombrar algunos.

Esta redefinición de lo local y lo global parte de una nueva idea de creación de artistas en la que si bien el jazz es uno de los principales insumos y se utilizan sus técnicas y recursos, se traza una línea más amplia que no solamente mezcla este género con los tradicionales sino que atraviesa, como habíamos mencionado antes, diversos géneros tanto locales como extranjeros. La identidad de estos creadores no está insertada en una idea inmóvil de lo global/local, más bien se gesta en medio de un dinamismo en el cual lo local también se determina a través de lo extranjero, así la "identidad nacional/local" se define en un marco ecléctico que no solamente incluye los ritmos colombianos propiamente dichos.

Para ilustrar este punto podemos remitirnos a la experiencia en los festivales de música de Juan Sebastián Monsalve y su banda Curupira, ya que tuvieron que enfrentar "problemas de etiqueta" al presentarse en los diversos eventos: mientras que en un principio en los festivales de jazz decían que eran música colombiana, en los de música colombiana tampoco encajaban (Monsalve, 2008). Lo cierto es que ninguna de las dos etiquetas funciona del todo para Curupira (y la mayoría de las otras bandas

que mencionamos antes), ya que es música que no se ajusta a ninguna de estas caracterizaciones. Tal fenómeno nos remite a dos cuestiones: por un lado, el contexto social en el que se generan estas nuevas estéticas; y, por el otro, el problema de la etiqueta de las nuevas expresiones, dado que su clasificación escapa a los cánones. Una etiqueta que ha surgido para intentar nombrar/catalogar a estas músicas es NMC (Nueva Música Colombiana). El término pretende englobar de manera más general las propuestas que incluyen en su sonido los estilos locales, insertados dentro de un marco sonoro global, que se distancian de la música tradicional colombiana, pero conservan, en cierto grado, su influencia.[16]

En su artículo "La nueva música colombiana": la redefinición de lo nacional en épocas de la *world music*, la musicóloga Carolina Santamaría aborda ambos puntos y señala que "las nuevas nociones de ciudadanía, identidad y pertenencia no se construyen solo desde el espacio nacional sino desde la interacción de lo local, lo nacional y lo transnacional" (García Canclini, citado por Santamaría, 2007, p. 10).

Santamaría menciona que el paradigma de nación cambió en la década de los noventa de una "nación mestiza" a una "nación pluriétnica", lo que se ve reflejado en "cambios concretos a nivel de la estética musical" y en "una progresiva disolución de las fronteras entre los géneros musicales" (Santamaría, 2007, p. 11), lo cual se demuestra en una búsqueda de diversos sonidos:

> Si la idea de nación, heredada del siglo XIX estaba basada en la inmutabilidad del folclor, el nuevo concepto de lo nacional parece basarse en la diversidad de las manifestaciones musicales y en la plasticidad con la que se rearticulan elementos musicales heterogéneos para crear nuevas expresiones (Santamaría, 2007, p. 12).

[16] Vale la pena mencionar que esta etiqueta engloba también propuestas que no utilizan los recursos del jazz y que incluso se acercan más a otros géneros como el *rock*, el *pop* o la electrónica.

A pesar de que la discusión está todavía en curso, una de las cuestiones que presenta es que las nuevas propuestas de lo que se ha llamado "jazz colombiano" no se pueden apreciar en el marco de la dicotomía jazz/música colombiana, sino que requieren además de un contexto en el que diversas músicas internacionales/extranjeras juegan un papel de igual importancia que las dos mencionadas. El proceso de creación de los "músicos de jazz colombiano" no se da exclusivamente dentro de la discursiva en la que se generó y que buscaba mezclar ambas tradiciones: el jazz estadounidense y la música tradicional colombiana, sino que se mueve entre innumerables tradiciones, generando a su vez productos diversos, y de esta manera presenta una nueva idea de lo local.

Por otro lado, el papel que juegan los medios de comunicación en este proceso es importante, ya que si bien el disco es el conducto por el cual se plasman las propuestas, ellas llegan a los espectadores, en buena medida, gracias al trabajo de difusión que se hace desde los medios. Se van a encontrar varias experiencias, aunque aisladas, relevantes.

Medios

Desde la radio cultural existió un interés considerable en la materia. El jazz siempre ha estado presente en la radio colombiana y se presentaron varios programas constantemente,[17]

[17] No hay ningún periodo posterior a los años treinta en el que no se encuentren programas dedicados al género. Una de las experiencias más notables es la de Roberto Rodríguez Silva en la HJCK, desde 1963.

desde las transmisiones en 1938 de la Atlántico Jazz Band o las retransmisiones de la National Broadcasting Company de Estados Unidos hechas por la emisora La Voz de Víctor en su programa *La hora selecta*, en las que se "escuchaban en la radio barranquillera a los grandes de la era del *swing* como Fletcher Henderson [...] los Negro Spirituals del Cuarteto Flozaley o la *Rhapsody in Blue* de Gershwin" (Muñoz Vélez, 2007, p. 59; Oliver 2009, pp. 73-74); a partir de los años noventa creció el interés de la radio cultural y universitaria por difundir el género. En las últimas dos décadas se cuentan varias decenas de programas que simultáneamente se han dedicado a dicha labor (Oliver, 2009, pp. 73 y 77).

Mientras tanto, la televisión no se acerca al jazz más que para presentar en forma ocasional. Sin embargo, existe una salvedad, el programa *Jazz Estudio*, dirigido y presentado por Carlos Flores Sierra,

> ... transmitido por Señal Colombia durante tres años al inicio de la década de los noventa y retransmitido en varias ocasiones durante los años siguientes, recopiló de manera visual y sonora la historia y el devenir del jazz a lo largo de sus 168 programas, incluyendo un ciclo dedicado al jazz colombiano en donde aparecieron varias figuras [de la escena nacional] (Oliver, 2009, p. 77).

El programa tuvo una gran importancia en la difusión del género en Colombia y, si bien sería complejo cuantificar su impacto, su alcance no debe ser menospreciado, ya que el interés de muchos individuos en Colombia surgió a partir de este programa.[18]

[18] Véase Oliver, 2009, p. 78.

Finalmente, el espacio que tuvo en diversas revistas y periódicos tanto de manera ocasional como constante (en el caso de algunas revistas culturales como *91.9 la revista que suena* o *Vía cuarenta*) fue otra vía de difusión por la cual el jazz tiene cabida en los medios. En esa misma dirección aporta el papel que juega la internet, ya que este nuevo medio permite la publicación de fanzines, blogs, páginas personales e institucionales y sitios web especializados (como por ejemplo el sitio jazzcolombia.com), que permiten una amplia cobertura del fenómeno (lo que habría sido imposible en las décadas anteriores a la existencia de la internet), a la vez que brinda una herramienta a los músicos, tanto emergentes como consolidados, para difundir sus producciones.

A propósito del rol del jazz en los medios y la educación, el investigador Juan Sebastián Ochoa se pregunta: "¿Qué ha hecho que el jazz se haya institucionalizado y propagado rápidamente como objeto de estudio en las universidades y, en cambio, otras músicas como las populares y las tradicionales colombianas no lo hayan podido hacer? En otras palabras, ¿qué ha sustentado la rápida institucionalización del jazz por encima de otros géneros musicales?" (Ochoa, 2011, p. 83).

Problematización de los discursos sobre el jazz

Asimismo, en una ponencia en Lima, el musicólogo chileno Álvaro Menanteau se pregunta: "¿se nutren las músicas latinoamericanas de la armonía jazz? ¿Existe tal cosa como la armonía jazz?" (Menanteau, 2008, p. 1).

Desde principios de siglo, diversos estudiosos y académicos se han preguntado por las relaciones de poder en las artes, y en el hecho de que una u otra música sea vista como superior. Los discursos que se han edificado en torno al jazz, generalmente lo han presentado como "símbolo de la modernidad musical, [y con

una] etiqueta de progreso cultural"; el carácter universal que se le ha querido dar remite más bien a un cosmopolitanismo[19] (Ochoa, 2011, p. 83).

En esa misma línea Menanteau, tras exponer varias de las características armónicas del jazz, teniendo en cuenta como influencia de las mismas a corrientes académicas europeas como el impresionismo francés, señala que "el jazz sistematizó e hizo propio el tratamiento de la armonía moderna y, al difundirse masivamente, pasó a ser un modelo de cómo trabajar la armonía en el contexto de la música popular" (2008, p. 5).

Así, tras estudiar el "canon del jazz en Colombia", Ochoa insta a no seguir "ignorando o invisibilizando muchas otras expresiones musicales, dentro de las que se pueden mencionar, al menos, por su importancia política, las músicas populares y tradicionales colombianas" (Ochoa, 2011, p. 97). Lo que propone Ochoa no es restarle importancia al papel del jazz, más bien se trata de darle a las demás músicas que intervienen en estos procesos igual importancia o, en palabras de Menanteau refiriéndose al fenómeno en Chile, advertir que el mérito de esta música es que,

> ... ha logrado generar una práctica musical, sobre la base de una combinación creativa entre lo propio y lo ajeno, de modo que al integrar algo característico de la cultura local con una corriente externa impuesta desde un afán hegemónico, se ha dado el primer paso para llegar a ser universal (2008, p. 38).

Teniendo eso en cuenta es pertinente señalar que, si bien buena parte de las nuevas propuestas se valen de herramientas jazzísticas o popularizadas por el jazz (y en ocasiones incluso pueden estar fundadas en estos discursos), en términos generales este es sólo uno de los elementos musicales que entran a desempeñar un papel importante en el génesis de los fenómenos que se dan en la intersección de diversas tradiciones.

---

[19] Se define como: "objetos, ideas y posiciones culturales que son ampliamente difundidas alrededor del mundo pero que a su vez son específicas de ciertos sectores de la población al interior de los países" (Thomas Turino, citado por Ochoa, 2011, pp. 83, 84).

Conclusiones

Se puede concluir que el jazz ha estado presente en Colombia desde los años veinte y que ha sufrido una serie de transformaciones, tanto en la interpretación como en la forma en que se aproximan a él músicos, espectadores e investigadores. Ha convivido con muchas tradiciones locales y, aunque de manera poco visible, se ha mantenido presente desde su llegada hasta el presente, jugando un papel importante en los procesos creativos, y alcanzando una cúspide en su producción a finales del siglo XX y en lo que va del XXI.

Bibliografía

AGUILERA, Javier (2000). *30 años de música en la noche bogotana.* Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá.

BERMÚDEZ, Egberto (2008). "El jazz colombiano, todavía sin historia", *Ensayos, historia y teoría del arte.* Núm. 14, (junio), disponible en http://www.ebermudezcursos.unal.edu.co/resjazz.pdf, recuperado el 11 de junio de 2008.

CORTÉS POLANÍA, Jaime (2004). *La música popular colombiana en la colección mundo al día, 1924-1938.* Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Bogotá.

GARAY, Juan Carlos (comp.) (2010). *El jazz en Bogotá*. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural-Orquesta Filarmónica de Bogotá, Bogotá.

MENANTEAU, Álvaro (2008). ¿Influencia del jazz? Extracto de la ponencia presentada en el VIII Congreso IASPM-AL, Lima, disponible en http://jazzclub.files.wordpress.com/2008/07/influencia-del-jazz-menanteau.pdf, recuperado el 24 de marzo de 2012.

_______ (2008). "Jazz en Chile: su historia y función social", *Revista Musical Chilena*. Año LXII, vol. 62, núm. 210, pp. 26-38, (jul.-dic), disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902008000200003&script=sci_arttext, recuperado el 24 de marzo de 2012.

MONSALVE, Jaime Andrés (2010). "Luis Rovira y el primer disco de jazz en Colombia", *El Malpensante*. Núm. 133, (octubre), disponible en http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=1699&pag=1&size=n

MONSALVE, Juan Sebastián (2008). Entrevistado por Rafael Oliver, (12 de abril), [documento inédito], Bogotá.

MUÑOZ VÉLEZ, Enrique Luis (2007). *Jazz en Colombia. Desde los alegres años 20 hasta nuestros días*. La Iguana Ciega, Barranquilla.

OCHOA ESCOBAR, Juan Sebastián (2010). "Los discursos de superioridad del jazz frente a otras músicas populares contemporáneas", *El Artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*. (7 de diciembre).

_______ (2011). "El canon del jazz en Colombia: una aproximación a través de artículos periodísticos", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Vol. 6, núm. 1, pp. 81-102.

OLIVER GARCÍA, Rafael Ignacio (2009). Travesía: Hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local. Tesis, Carrera de Historia, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

PORTACCIO FONTALVO, José (1997). *Carmen tierra mía. Lucho Bermúdez*. Disformas Triviño, Santa Fé de Bogotá.

RIVEROS, María Jeannette (comp.) (2010). *Jazz al Parque: 15 Años de Jam*. Orquesta Filarmónica de Bogotá, Bogotá.

SANTAMARÍA, Carolina (2007) "La 'nueva música colombiana': la redefinición de lo nacional en épocas de la world music", *El Artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*. Pp. 6-24, (diciembre).

VALENCIA, María Angélica (2005). Danza y festina lente. Contextualización teórico-histórica musical de un arreglo y una composición original para formato mixto (ensamble de jazz). Tesis, Carrera de Estudios Musicales, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Discografía

ARNEDO, Antonio. *Travesía*. MTM, 1996; *Orígenes*, MTM, 1997; *Encuentros*, MTM, 1998; *Vacío y realidad*, MTM, 1999; *Colombia*, 2001/MTM, 2001; *Colombia*, Adventure Music, 2005; *Hay otra orilla*, BAU RECORDS, 2006.

ASDRÚBAL. *La Revuelta*. La Distritofónica, DISTRF001, 2004; *Habichuela*, La Distritofónica DISTRF006, 2006.

BERMÚDEZ, Lucho. *Cosas de Lucho*. CBS BM 1011, 1965.

CAPICÚA. *Esencia*. Independiente, 2005.

CASTILLO, Jaime Andrés. *Tierra Acústica*. Festina Lente, FLD013, 2012.

CURUPIRA. *Pa' lante. Pa' trá*. Independiente, 2000; *Puya que te coge*. Independiente, 2001; y *El fruto*, independiente, 2003.

DÁVILA, Pacho & Grupo Zumo. *Invasores del espacio*. Independiente, 2006.

DÁVILA, Pacho. *Pendulum*. Independiente, 2009.

GALLO, Ricardo, Cuarteto. *Los Cerros Testigos*. La Distritofónica, DISTRF003, 2005; *Urdimbres y Marañas*, La Distritofónica DISTRF011, 2008.

GALLO, Ricardo & Alejandro Flórez. *Meleyólamente*. Festina Lente FLD001, 2009.

HANNA, Ken. *Jazz for Dancers*. Capitol, T6512, 1955. ESCOBAR, Al. *Rhythmagic*. Cadence, CLP-1021, 1957.
JAMAL, Ahmad. *Macanudo*. Argo, LPS 712, 1962.
LA REVUELTA. *Agua*. La Distritofónica, DISTRF009, 2007; *Marimba Urbana*, La Distritofónica DISTRF019, 2009.
MADRID, Joe. *Cumbias Espaciales*. RCA Victor, LPS 53-102, 1965 (¿?).
_______ *Llegó la salsa*. Polydor, 2404038, 1976.
MARTÍNEZ, Edy. *Privilegio*. Nuevo Milenio Producciones, 1995.
MERIDIAN, Juan Brothers. *El advenimiento del castillo Mujer*. La Distritofónica, DISTRF007, 2006; *Este es el corcel heroico que nos salvará de la hambruna y corrupción*. La Distritofónica, DISTRF017, 2009.
MINGUS, Charles. *Cumbia & Jazz Fusion*. Atlantic SD8801, 1977.
MONSALVE, Juan Sebastián. *Bunde Nebuloso*. Independiente, 2001.
MONSALVE, Sebastián Trío. *Raga que zumba*. MTM, 2008.
PINILLA, Daniel. *Intuiciones*. Festina Lente FLD012, 2011.
PRIMERO MI TÍA QUINTETO. *Primero mi Tía*. La Distritofónica, DISTRF002, 2005; *Pingueria*, La Distritofónica DISTRF008, 2006.
PUERTO Candelaria. *Kolombian Jazz*. Guana Records, 2002; *Llegó la banda*, independiente, 2006; *Vuelta Canela*, independiente, 2010.
ROVIRA, Luis. *Luis Rovira – Sexteto*. Philips, P 631807 L, 1961.
SALCEDO, Jimmy. *Jimmy Salcedo y su Onda Tres*. Philips, 6346102, 1977.
SEPÚLVEDA. *Caída Libre*. La Distritofónica, DISTRF013, 2008.
SURICATO. *Remolque Juguete*. La Distritofónica, DISTRF026, 2011.
TORO, Juan Manuel, Pársec Trío. *Sublánimal*. FLD002, 2010.
TORO, Quinteto. *Pentajuma*. La Distritofónica, DISTRF023, 2010.
TUMBACATRE. *Tumbacatre*. La Distritofónica, DISTRF005, 2006.
VARGAS, Juancho. *Colombian Brass*. Sonolux, LP 12-540, 1963 (¿?).
ZUMAQUÉ, Francisco. *Macumbia*. Fonosema FZ0451, 1984.
ZOE Quinteto. *Zoe*. Independiente, 2000.

JAZZ EN ECUADOR

JUAN MULLO SANDOVAL[1]

Antecedentes

Con el liberalismo y el Estado liberal, el Ecuador comenzó a abrirse paso hacia la modernidad. El desarrollo tecnológico fue fundamental para encarar los nuevos tiempos en el plano de la cultura; por ejemplo, la llegada de la electricidad a las principales urbes de Quito y Guayaquil en la década de los años veinte trae consigo la presencia del cine y, con ello, la difusión en gran medida de la cultura norteamericana. El desarrollo capitalista y el modelo de economía global, que comienza a ejercer la política norteamericana, genera desde la cultura la aparición de la sociedad de consumo y nuevos símbolos sonoros, el disco principalmente. Hacia los años treinta, su distribución, sobre todo en la aristocracia y posteriormente en la naciente clase media, esta última fruto igualmente del proceso liberal, estaba ya consolidando un mercado moderno, siendo el jazz una consecuencia de ello.

Lo que se conocía como jazz, en ese entonces, formó parte de la asimilación de símbolos de diferenciación social con lo popular-indígena. A partir de ciertos bailes de moda como el fox trot, *one step*, *two step* y demás fetiches del consumo mediático

[1] El autor agradece a los siguientes profesionales por sus fuentes documentales y testimonios: Wilman Ordóñez, Carlos Freire, Gustavo Cabrera, Cayo Iturralde, Raimond Rovira, Pepe German, Esteban Molina y Mauricio Noboa.

de los años veinte y treinta, se consolidaron manifestaciones que podían identificarse con la burguesía, aspectos que reflejaban cómo la cultura norteamericana ingresaba vía esas capas sociales, que en el caso de Quito va de la mano con la creación de bares y centros de diversión, cuyos nombres en idioma inglés mostraban un contenido ideológico altamente diferenciador con lo local: Wonder Bar, Fiesta High Life Club, etc. Sin embargo, convivía en las calles, tabernas y salones populares con una música nativa, criolla y localista a la que se comenzó a denominar "música nacional", que surgía desde lo bohemio a través del mestizaje, patrimonios sonoros que venían conformándose desde fines del siglo XIX.

Los músicos de jazz fueron producto del mestizaje, afrodescendientes y blancos mestizos, especialmente; sin embargo, no se conoce la participación de indígenas en este proceso. El jazz se presenta en una primera instancia bajo un modelo colonizador que no se empata con lo nativo. Los músicos que inician el jazz en Ecuador son afrodescendientes, étnico-marginales, es el caso del guayaquileño Nicolás Mestanza, fiel representante de la modernidad, hombre ecléctico pero además excluido por sus ideas políticas socialistas. Los músicos mestizos pertenecían a sectores populares educados musicalmente en conservatorios o similares, quienes desde una perspectiva ocupacional debieron adaptarse a las preferencias culturales de sectores que podían consumir esta música de moda. En la portada de una obra de la Orquesta Mestanza Jazz de Guayaquil se lee: "La orquesta Mestanza que impone en Guayaquil los bailables de moda". La moda en los años veinte y treinta la imponía la aristocracia terrateniente de la sierra y la burguesía agroexportadora de la costa. En este entramado social ingresa el modelo civilizatorio impuesto desde los sectores de poder, aquellos que asimilaron esta música en los trasatlánticos, en los viajes a New York o a Europa, en los puertos internacionales y en los grandes hoteles,

música que en sus comienzos fue marcando conductas sociales excluyentes.

Si bien estas serían en pocas palabras las fases sociohistóricas iniciales del jazz en Ecuador, la estructuración social a partir de los años sesenta señala otras rutas para los músicos jazzistas. Por un lado, estudiantes de la clase media y alta de Quito y Guayaquil, especialmente, ejercen sus preferencias culturales presionados por las transformaciones socioeconómicas que se suscitan entre las décadas de los sesenta y setenta: el boom petrolero, la industrialización, la modernización del Estado Nacional y el desarrollo de los medios de comunicación. Sobre todo la radio y la televisión generan, a partir de este momento, una mayor dependencia de la cultura norteamericana, aspecto que desde una sociología urbana se comienza a reflexionar como dependencia cultural o sistemas de dominio global desde la cultura. El Ecuador, de una economía agrícola pasa a una economía petrolera y, con ello, el mito de la modernidad se instala en las culturas urbanas; sus generaciones más jóvenes comienzan a distanciarse de sus anteriores referentes: los músicos nacionalistas y la música nacional. Posteriormente, en la primera década del siglo XXI, el jazz ecuatoriano se reinserta en lo nacional, en la medida del aporte realizado por las investigaciones musicológicas de Pablo Guerrero, Juan Carlos Franco y Juan Mullo, principalmente.

En los años setenta se perciben estados de convulsión social, regímenes de facto, represión política, resurgimiento de la izquierda socialista y comunista, y en general se dan confluencias culturales que van desde lo anglosajón hasta la música latinoamericana *conosureña* de contenido social, y del Caribe, la salsa o el *rock*. Los músicos de jazz de esta época recién comienzan a dar sus primeros acercamientos a la contemporaneidad desde su posición social y las confluencias artísticas. Su nivel de información así lo atestigua, la discografía y la biblio-

grafía que obtenían fueron insumos y símbolos culturales llegados de Estados Unidos, principalmente, algo que para las clases populares eran impensable. Si bien en sus inicios este hecho marca el rumbo de los primeros grupos de jazz contemporáneo de los años ochenta, su funcionalidad social estaba ligada a la exclusividad de pequeños conciertos en teatros y auditorios institucionales. Paulatinamente esto va transformándose desde los noventa bajo un proceso formativo académico pero también bohemio. El jazz del nuevo milenio comienza a dejar de ser un evento elitista y de excepción en la "agenda cultural de la ciudad", para convertirse en una expresión cotidiana.

Referentes históricos y sociedades del jazz

Cuando en 1991 propuse para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* la voz "Jazz Ecuador", quizá fue la primera ocasión que se consideraba al proceso del jazz en nuestro país como parte del documento histórico y musicológico.[2] Eran momentos difíciles para un arte que se abría paso entre muchas carencias, falta de métodos, profesores, academias, etc. Los músicos jazzistas de las décadas de los ochenta y noventa tuvieron que luchar denodadamente para situar su música en el marco de la contemporaneidad artística. Sin embargo, si nos remitimos a la presencia del jazz en nuestro medio, se puede comenzar en el siglo XX con los primeros registros documentales de los años veinte (partituras, fotografías y discos).

[2] En 1991 se plantea el estudio del jazz en Ecuador bajo una inicial estrategia historiográfica; el autor del presente artículo es quien elabora por vez primera una recopilación testimonial del jazz con músicos veteranos de la década del cuarenta y unos pocos folletos entregados por el músico Claudio Jácome, hijo de un pionero del *jazz* en Quito, Humberto Jácome Maldonado (1909-1986).

En 1924 y en 1926, Nicolás Mestanza[3] (1893-1942) inició algo que por ese tiempo fue un escándalo en la ciudad de Guayaquil: la Jazz Band. Las primeras actuaciones se hicieron en el American Park con el fin de amenizar las ferias y los encuentros de box; sin embargo, el jazz comienza a tener éxito posteriormente en el espacio del Hotel Londres. El grupo estuvo formado por músicos guayaquileños, dos de los cuales eran afrodescendientes: el Patucho Mestanza y el trombonista Stanford. El estilo que practicaban era una mezcla de *dixieland* y foxtrot. Luego de este comienzo se opacó la actividad hasta la llegada del brasilero Felipe Cueva Jones, apodado *Almirante* Jones quien, además de un gran entusiasmo, llegó con más recursos técnicos, lo cual permitió una gran acogida entre los jóvenes músicos guayaquileños. Con esta base generacional formó la primera orquesta de jazz moderno denominada Tropical Boys, en una época en la que se instaló la electricidad en Guayaquil, convirtiéndose en la primera urbe beneficiada con ello en 1925. Adquirido este adelanto tecnológico arriban las primeras grabaciones electrónicas, gracias a lo cual se difunde con mayor rapidez su discografía, sobre todo la música norteamericana: foxtrot y *one step*. Se compusieron a partir de este momento algunos fox y *one step*[4] con estilo nacional, tal es el caso de géneros a los que denominaron fox incaico y *one step-pasacalle*.

[3] La representatividad social del jazz es la burguesía de los años treinta y cuarenta, la cultura popular posteriormente se representó en el *fox incaico* y en el *one step-pasacalle*. En Guayaquil se observa en fotografías de la época a músicos de jazz con formalidades propias de los bares y los bailes de salón de las elites. Nicolás Mestanza fue socialista, una orientación ideológica, entonces, de vanguardia; su condición social de afro y músico moderno es consecuencia tanto de la realidad social republicana postcolonia, cuanto de la modernidad artística propia del músico laico postliberal.

[4] El compositor Francisco Paredes Herrera (1891-1952), conocido en la música nacional por sus *pasillos*, compone un *one step* denominado "Vuelve a Guayaquil".

De la agrupación formada por Jones salieron algunos músicos importantes como Gustavo Tola Carbo, quien posteriormente es un reconocido baterista en California; los hermanos González, Leonidas Carrasco y otros. Hasta 1938 continuó la Tropical Boys pero bajo la dirección de José Vicente Blacio. Luego de este periodo en Guayaquil, Jones se trasladó a Quito, donde fundó otra orquesta denominada Los Reyes del Ritmo, de la cual sobresalen nombres como Josueth Gonzales y Humberto Jácome Maldonado (1909-1986), apodado *Guambra* Jácome. Este último, un multifacético instrumentista y pionero del jazz en Quito, fundó su propia banda en 1938. Además de ejecutar el contrabajo, el saxo, la trompeta y la flauta, Maldonado introdujo en Quito el banjo. Por ello es aclamado en un elitista bar de la época donde se escuchaba jazz: el Wonder Bar.

Antes de la Segunda Guerra Mundial, en la misma ciudad hizo su aparición un nuevo conjunto perteneciente a *Calicho* González, quien igualmente comienza a cosechar triunfos en el Wonder Bar y en el Fiesta High Life Club, con un estilo de jazz libre y, sobre todo, introduciendo el *swing*. Posterior a la guerra, hacia los cincuenta, algunos músicos quiteños revivieron el jazz, tal es el caso de Héctor *Manito* Bonilla, quien en 1955 toca permanentemente en un bar denominado Le Tucan, junto a Alejandro Bonilla y al contrabajista René Bonilla.

Los hermanos Salgado, Jorge, Aníbal y José, además de otros músicos, fundaron en Quito la orquesta Salgado Juniors y comienzan a formarse técnicamente con las partituras de Duke Ellington, Glenn Miller, Benny Goodman, Harry James y otros. José Salgado (1928), pianista, Jorge Salgado (1930), clarinete y saxo, Aníbal Salgado (1934), trompetista, y Homero Salgado (1936), baterista, son los continuadores del jazz en Quito hasta 1975, año en que se disuelve la orquesta. En 1978 dejan de practicar el jazz como cuarteto al fallecer su hermano Homero. Otros cultores y continuadores de esta generación son los Hermanos Baca,[5] grupo que marcó un trayecto respecto a la salsa, el jazz y la música nacional, con una gran orquesta con la que hicieron giras a Estados Unidos.

Hacia 1981 crece en Quito cierto interés por el jazz clásico como espectáculo, bajo un consumo promocional de la historia del jazz. Sin embargo, ya desde los setenta, gran parte de los jóvenes músicos se motivaron en los colegios privados de Quito y Guayaquil a través del *rock* y principalmente el *blues*. De este proceso, lo más relevante –al finalizar la década de los setenta e inicios de los ochenta– sería el concepto de *folclore progresivo* que desarrolla el grupo quiteño Amauta, con los guitarristas Ángel Cobo, Galo Larrea[6] y el compositor y flautista Fernando Albornoz, cuya propuesta parte del jazz, la música académica y el folclore latinoamericano. En una presentación memorable de este grupo en el Teatro Universitario de Quito, uno de sus invitados fue el compositor académico Gerardo Guevara (1930), quien en su juventud había tocado jazz en París. Posterior a esta experiencia surgen agrupaciones y nuevos músicos con un claro interés jazzista hacia la innovación. Por ejemplo, Ángel Cobo es el primer guitarrista que en esa época se define a partir del *blues* y el jazz.

---

[5] Los datos hasta aquí mencionados fueron extraídos de la voz Jazz Ecuador, investigados en 1992 por Juan Mullo Sandoval para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Parte de esta información fue testimonial, en fuentes vivas como la del músico quiteño Jorge Salgado y los hijos de Humberto Jácome Maldonado, Claudio y Humberto Jácome Harb. Se menciona esto en la medida de que otras versiones han tomado parte de esta información sin mencionar la fuente original; consulte (jbueno@julio-bueno.com) blog del 2002 que no cita la bibliografía del documento original de 1992. Escrito diez años después, el blog mencionado no ofrece datos de su época.

[6] De estos guitarristas en sus inicios se percibe la influencia de Django Reinhardt.

Desde una identificación con el jazz contemporáneo, a mediados de la década de los setenta se ubica a músicos con una clara búsqueda de formación de un concepto jazzístico, algo que generaciones anteriores no habían profundizado; por ejemplo los lenguajes modales, la armonía popular moderna del jazz y las estéticas contemporáneas. Los guitarristas Ángel Cobo en Quito y Roberto Viera en Guayaquil comienzan a finales de los setenta a definir una tendencia interpretativa bajo los conceptos de la nueva funcionalidad armónica modal que les posibilitaba el jazz. Algunos métodos llegaron al medio con información de progresiones armónicas en sistemas de cuatriadas y, sobre todo, diversidad de escalas (*blues* y pentafonía, tonos enteros, modos griegos).

El quiteño Larry Salgado, a su regreso de Francia a mediados de los ochenta, funda la Big Band del Conservatorio Nacional de Música de Quito (CNMQ), que impulsó el *jazz-rock* y que desde la fusión causó mucha novedad. En Guayaquil, Roberto Viera manejó la armonía del *bossa nova* y las composiciones de Joao Gilberto y Tom Jobim. Su grupo es el Viera Jazz Quartet. El saxofonista Lucho Silva (Guayaquil, 1931) comenzó su actividad con el jazz clásico, pero su vena interpretativa lo lleva al *bossa nova* y al jazz latino. Silva fundó su propia banda que hasta el 2004 la integraban sus hijos. Hacia 1991, Roberto Bolaños Jr. creó la Bolaños Jazz en Guayaquil junto a su padre Roberto Bolaños (guitarrista) y su hermano Ricardo.

Según el baterista Pepe German,[7] la década de los ochenta es prolífica en la música popular moderna, y la influencia de la música conosureña posterior a las dictaduras aporta a grupos de pop como Contravía y Mozzarela con su *rock* progresivo. Con claras influencias del *rock* argentino, la música de Contravía

[7] Entrevista personal, Quito, 6 de julio del 2011.

dentro del pop posee una *arreglística* vocal bien estructurada, cuya producción artística así lo atestigua. Se integran músicos jazzistas como el trompetista norteamericano Jay Bayron y el chileno Marcelo Aguilar, quien luego se definiría abiertamente por el jazz. Es un proceso de contribución del *rock* y el pop al jazz quiteño de los ochenta.

El camino para el nuevo *jazz* ecuatoriano quedaba trazado. Grupos de jazz de los ochenta como Jazzta, 5copa Jazz, incluso aquellos de corta existencia como Quidam Jazz, marcan la ruta del jazz contemporáneo. Bateristas como Pepe Ormaza, presente en casi todos los grupos de jazz, organiza *jam-sessions*, y Nelson García es uno de los primeros músicos ecuatorianos que viaja a la Universidad de Berklee. El grupo Vandálica[8] ejecuta temas de *jazz-rock*, y lo notable del grupo son sus composiciones, que fueron parte del desarrollo musical no sólo del género, sino de una corriente de músicos que impulsaban una nueva música popular ecuatoriana. Un importante referente de los ochenta es el pianista Gonzalo Cepeda, profesor de muchos jóvenes jazzistas, quien tocó por muchos años en el Hotel Colón de Quito junto al bajista Marcelo Vaca. En los noventa, lugares de jazz en esta ciudad fueron el café La Plazuela, ubicado en los bajos del teatro Sucre, La Casa de al Lado, Casa Humbolt y el Cafelibro. El Hotel Colón, antes de ser Hilton, presentó *jazz* todos los días. Durante 25 años, los reconocidos Hermanos Baca tocaron en este hotel.

Desde los noventa hasta los albores del siglo XXI, el jazz tiene gran auge; así como sus cultores van profesionalizando diversos estilos y tendencias, algunas instituciones extranjeras como la Alianza Francesa o la Embajada de Brasil aportan con eventos permanentes; por ejemplo, el guitarrista Mauricio Noboa, moti-

[8] Este grupo lo formaron Jimmy Baca (batería), Galo Larrea (guitarra), Marcos Cárdenas (saxo) y Marco Reyes (bajo).

vado por la música brasilera –especialmente el *bossa nova*– comienza en Quito un estudio denodado de la armonía del jazz aplicada a los géneros nacionales.

En esta década, el aporte extranjero da un importante impulso al proceso; es el caso de Omar Sosa (Cuba), Andreas Wollen Hoffer (Alemania), Pepe Ubilla (Chile), integrantes del grupo Entrenos, y el mexicano-ecuatoriano Andy Sebastia de Cabo Frío. Los primeros músicos formados fuera del Ecuador llegaron en estos momentos; cabe mencionar al flautista Esteban Molina, fundador del primer club de jazz, que funcionaba en los bajos del Hotel Quito, donde se incorporaron músicos cubanos como Arturo Basnuevas del grupo Habana Expres y Pablo Moya. Molina, junto al quiteño Alex Alvear y músicos de varios países, formó posteriormente el grupo Tinku.

En otras provincias, los músicos extranjeros han sido un referente pedagógico importante para el jazz ecuatoriano. Una ciudad de trascendencia patrimonial y artística es la austral Cuenca. Los iniciales datos del jazz los recoge el etnomusicólogo Carlos Freire;[9] según su información, en 1958 llega a esa ciudad el estadounidense Teddy King, invitado por el Centro Ecuatoriano Norteamericano. En 1969 es profesor de piano del Conservatorio de Cuenca otro estadounidense, Donald Gustaferr,

---

[9] Carlos Freire, "Apuntes sobre el jazz en Cuenca", monografiado, (julio), Cuenca, 2011. El artículo de Freire lo escribe bajo solicitud expresa del autor para la elaboración de este ensayo. Según sus datos, en el año de 1996 aparecen el Ensamble Jazz Trío, que monta composiciones propias de *latin jazz* y de fusión con música ecuatoriana; el proyecto Extremidades en 1998, y el proyecto Latin Caravan en el 2003. En el 2004 se conforma el Grupo Mainstream con Miguel Jiménez. La quiteña Diana Viteri, llegada a la ciudad en el 2001, conforma algunos ensambles como el Taki on koy (2010). En el año 2005 retorna de México Andrea Ruilova, una importante suscitadora del jazz en Cuenca. En el 2009, el Conservatorio José María Rodríguez funda la Big Band, dirigida por Freddy Abad. Danilo Abad, especializado en Argentina, conformó en el 2010 el Abad Jazz Trío.

quien forma la banda de jazz con alumnos, profesores y músicos de la *III Zona Militar*. Sin embargo, es en la década de los ochenta cuando algunos grupos aparecen; por ejemplo, en 1986 se conforma el Grupo Amerit, y en 1988 el Grupo Ébano, cuya propuesta era el *latin jazz*. En 1994, la desaparecida Musicoteca del Banco Central organiza un taller de *jazz* con el pianista y flautista ucraniano Valery Tchevchenko.

Cotidianidad, proyectos, festivales, didácticas y gestión cultural

Desde el ejercicio de la política pública de los gobiernos locales, las instituciones patrimoniales y la gestión cultural privada, ocurren cambios importantes en el quehacer cultural de ciudades como Quito y Guayaquil. Al finalizar el siglo XX y en los albores del nuevo milenio es notoria la inclusión de las actividades jazzísticas en instituciones como el MAAC (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo) de Guayaquil o el Teatro Sucre de Quito, dos centros artísticos y culturales de gran proyección en el Ecuador. Sin embargo, son los jazzistas quienes van consolidando un espacio para sus nuevas sonoridades, muchos de ellos con una postura de rechazo a los estereotipos y pastiches propios de la música únicamente comercial. Grupos como Pies en la Tierra observan con una visión crítica a la postura posmoderna de la cultura o al reposicionamiento del colonialismo. Como ellos, algunas propuestas del jazz han adoptado "lo ecuatoriano" desde un estudio formal y académico, pero también participativo, principalmente lo andino, lo afrodescendiente y lo nacionalista. Esto ha configurado proyectos musicales con rasgos identitarios que asumen históricamente una línea de continuidad creativa comprometida con su temporalidad, aquella que no se homogeniza con productos consumibles dentro

del mercado global capitalista, sino que presenta "...el potencial epistémico de los registros sonoros de las comunidades que han sido etnicizadas, exotizadas y aparentemente consumibles" (Mayra Estévez, 2008, pp. 61-62). Son justamente algunos grupos de jazz los que han asumido sonoridades que tienden a desaparecer, es el caso del grupo Yagé Jazz.

Bajo esta tendencia, Pies en la Tierra es, quizá, el grupo con mayor consistencia en el lenguaje del jazz contemporáneo ecuatoriano. Grabaron cuatro discos y han representado al Ecuador en importantes festivales de jazz como los de San Sebastián, Getxo y Ezcaray en España y el Buenos Aires Jazz. Han tocado y grabado con músicos como *Perico* Sambeat (saxo), Jorge Pardo (flauta) de España y Ricardo Cavalli (clarinete) de Argentina. El concepto jazzístico se basa en la fusión de ritmos sudamericanos junto con el jazz y el *rock*. En el caso de lo ecuatoriano, su repertorio consiste mayormente en composiciones propias o de compositores nacionalistas como Gerardo Guevara, Bonilla y José Ignacio Canelos. Pies en la Tierra ha partido del estudio formal del repertorio académico, sobre todo las obras del compositor nacionalista Gerardo Guevara (1930). Por ejemplo, "Pasillo No. 1" de Raimond Rovira tiene enérgicas armonías paralelas, donde el ritmo de pasillo juega con un texto interior, al que la batería de Pepe German ayuda a comprender, sin marcar un típico ritmo de pasillo en 3/4. El bajo, ejecutado por Cayo Iturralde, genera el espacio auditivo del pasillo sin caer en el acompañamiento clásico del metro dáctilo, más bien le da un contenido libre, una búsqueda interpretativa nueva, con pausas rítmicas y figuras propias de jazz, sin perder el aire regional.

Los sitios del jazz son particularmente los bares, es el caso de La liebre en la ciudad de Quito. Allí se dan cita jóvenes estudiantes para tocar en las *jam sessions* al lado de su mentalizador Cayo Iturralde y sus amigos, el pianista Raimon Rovira, el guitarrista Ramiro Olaciregui y el baterista Carlos Albán. La idea inicial de Iturralde es ubicar al jazz dentro de una participación nada elitista ni institucionalizada y posibilitar el acceso de los jóvenes cultores hacia un público mediático. Bajo un perfil más formal, el Pobre Diablo es otro bar donde acuden los músicos de jazz del medio quiteño y también agrupaciones extranjeras; allí básicamente se dan conciertos y recitales, y es el local quizá de mayor permanencia para el cultivo del jazz capitalino. Las *jam sessions* dentro de los bares es un recurso para las reuniones informales y la interacción entre los músicos de jazz y el público. Si se analiza la estratificación social y la ubicación geourbana de los lugares del jazz, es evidente que estas preferencias artísticas se detectan por lo general en los estratos sociales medios y altos, y en los barrios sintomáticamente exclusivos. La ciudad de Quito, por ejemplo, desde una dimensión socioeconómica y sociocultural, tiene una dicotomía urbana entre barrios del norte y barrios del sur. En el norte se encuentra la mayor plusvalía urbanística y comercial, los espacios culturales y los centros de difusión artística. En el sur se convulsionan manifestaciones y culturas mayormente populares. El jazz en Quito se centra en el norte, y en el sur las expresiones masivas como el "Metal".

En Guayaquil, un bar muy representativo para el jazz se ubica en los espacios de "regeneración urbana", el Diva Nicotina del Cerro Santa Ana, lugar de gran afluencia turística. Se tienen datos de que la banda quiteña Rarefacción fue invitada a este bar en junio del 2007, donde este trío presentó una propuesta innovadora: la utilización de elementos de *swing*, *straight eigths*, música contemporánea, académica y el rock junto a varios géneros nacionales ecuatorianos. Siendo Guayaquil una de las ciudades de mayor concentración poblacional y conflictividad social, este tipo de manifestaciones encaja dentro de sectores socio urbanos, que pueden confrontar culturalmente estas propuestas musicales, es decir, grupos estratificados social y económicamente medios y altos.

Bajo estas premisas, el jazz ecuatoriano comienza a modelar un lenguaje propio que se visibiliza desde lo público en los festivales y conciertos masivos. Por ejemplo, del 2002 al 2004 se suceden varios festivales de jazz en el MAAC. Se valoran proyectos como la Fábrica Jazz, una coproducción del bar el Pobre Diablo y los alumnos de *jazz* del Instituto de Música Contemporánea (IMC) de la Universidad San Francisco de Quito; varios grupos se alinean a la propuesta como Cabo Frío y la Big Band del Conservatorio Nacional de Música de Quito. El jazz actualmente cuenta con festivales que se generan en la capital y el puerto de Guayaquil. Otras ciudades lo promueven como Cuenca y Riobamba o costeñas como las playas de Salinas. La quinta edición del festival internacional Jazz In Situ de 2010 demuestra que estos encuentros han ido ganando prestigio en América Latina.

Un evento de importancia es el Festival Ecuador Jazz, que inició en el año 2004 bajo gestión de la Fundación Municipal Teatro Nacional Sucre y el IMC. Grupos internacionales, en su quinta edición del año 2008, llegaron desde España, Colombia, Estados Unidos y Chile. Espacios como el Teatro Nacional Sucre, la Plaza del Teatro y el Auditorio del Colegio Alemán de la ciudad de Quito fueron escenarios donde actuaron bandas y solistas destacados. Vale la pena mencionar las clases magistrales con los músicos invitados y las sesiones de improvisación. Las clases magistrales, las *jams* y las clínicas de jazz son recursos permanentes para el desarrollo del género dentro de espacios como las academias, los teatros y las universidades. El Teatro Variedades Ernesto Albán de Quito ha sido un espacio propicio para esta actividad.

En el año 2006 se gestionó un significativo proyecto de difusión: la página web del Festival Guayaquil Jazz Project 2006. El guayaquileño Francisco Echeverría fue su mentalizador, quien participó con la Standard Trip, banda surgida en Guayaquil a mediados de la década de los noventa. Otra agrupación

importante de esta ciudad es Merizalde y el Laboratorio de Fusión. El año 2007 fue un gran momento para el jazz por la realización de dos festivales internacionales: el III Festival Internacional de Jazz Ecuador 2007 y el II Festival Guayaquil Jazz Project. El 2008 ostenta ciclos de festivales en las provincias como el Valdivia Jazz Fest de Salinas, auspiciado por el Ministerio de Cultura. Instituciones como la Alianza Francesa de Guayaquil presentan jazz desde Francia, a ello se une el Guayaquil Jazz Project, que celebró durante cuatro días de septiembre la tercera edición de su festival en el auditorio de la Alianza Francesa. En noviembre se realiza el Primer Festival de Jazz en Riobamba, provincia de Chimborazo. Y mientras en Quito se realizó el Festival Ecuador Jazz 2009 en el Teatro Sucre, en Cuenca se hizo el Festival Latin Jazz Cuenca, organizado por la municipalidad.

Es interesante anotar que en el año 2009, las instituciones tomaron una direccionalidad administrativa respecto al jazz bajo nuevas políticas de gestión cultural. Como nunca antes, se sucedieron los festivales con el concurso de los gobiernos locales. Desde la institucionalidad, este recientemente creado Ministerio ha auspiciado proyectos bajo una socialización menos elitista del jazz, aspecto que habría sido impensable hasta hace pocos años. Se podría afirmar que desde las políticas de Estado se han promovido proyectos de festivales en las provincias como el ya mencionado Valdivia Jazz Fest y el Jazz Ensamble 2009, que ha tratado de difundir las diversas tendencias del jazz, dirigido para amplios sectores de la población como barrios populares, colegios fiscales y otros espacios socialmente mayoritarios. Sin embargo, estas iniciativas gubernamentales desde lo público no han tenido continuidad, mientras que aquellas de carácter privado han dado un espacio fundamental al jazz ecuatoriano, es el caso del Instituto de Música Contemporánea (IMC) de la Universidad San Francisco de Quito (USFQ).

Hasta la última década del siglo XX, la educación musical ecuatoriana carecía de un espacio universitario; si bien en la USFQ ya funcionaba desde años antes un Departamento de Música enfocado a la escolástica clásica, es con el proyecto de Esteban Molina cuando se impulsan definitivamente los estudios de música en esta universidad. En 1996, al inaugurarse el Programa de Etnomusicología en la Facultad de Ciencias Humanas en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, dentro del Programa de Estudios Especializados,[10] se abrió el estudio de Armonía Moderna con el jazzista Mauricio Noboa; sin embargo, el proyecto académico solamente perduró hasta el 2002. Se podría decir que los antecedentes de las didácticas del jazz a nivel académico en el Ecuador son originados en estas experiencias. Espacios como la Alianza Francesa, la Musicoteca del desaparecido Banco Central del Ecuador, el Conservatorio Nacional de Música y algunas embajadas, posibilitaron que se generaran espacios específicos para las didácticas contemporáneas del jazz, aspecto que cubrió el IMC en los comienzos del siglo XXI. En otras ciudades como Guayaquil, dentro de la Escuela de Música, Fernando Alvarado inició hace dos años aproximadamente la cátedra de jazz.

El IMC

Tanto la escuela como el proyecto académico de jazz del IMC los funda el flautista Esteban Molina en agosto de 1999 en la Universidad San Francisco de Quito. Allí se inaugura el Instituto de Música Contemporánea, siendo miembro del Berklee Internacional Network. A partir de una iniciativa privada y bajo condiciones académicas óptimas, este proyecto se ha convertido en uno de los espacios más consistentes para el jazz en el Ecuador. Creado en el campus académico de la Universidad, el IMC intercambia currículos educativos con profesores y escuelas de varios países del mundo. Es un centro de difusión musical a través de sus clínicas, conciertos, eventos, artistas invitados y clases prácticas. El taller Seminario de Jazz y Música Contemporánea imparte temáticas académicas de armonía, improvisación, entrenamiento auditivo, lectura e interpretación de estándards de jazz, conceptos rítmicos y *time-feel*. El proyecto educativo del IMC tiene una metodología y un currículum aprobados por el Berklee College of Music. Al haberse cubierto una necesidad académica para el medio ecuatoriano, la cultura musical de este país se diversifica aún más, las identidades sonoras se han fortalecido y proyectado en mayores elementos creativos.

---

[10] Este proyecto educativo lo fundó Juan Mullo Sandoval bajo ejecutorias de la socióloga Bertha García y el decano de Ciencias Humanas Emilio Cerezo.

Repaso rápido al reciente jazz ecuatoriano

Mango Blue (Ecuador-USA), dirigido por el compositor quiteño Alex Alvear, plantea elementos que integran influencias del *blues*, el jazz y el *funk* junto a estilos caribeños, el son cubano y la salsa, empatando la propuesta a una tendencia afro latina.

Cayo Iturralde, antes de pertenecer a Pies en la Tierra, funda junto a Mauricio Proaño y Mario Porras el trío Alunación. Luego se suma el compositor quiteño Juan Valdano (piano y teclados) y Pepe German (batería).

Meru Jazz es un cuarteto que nace con Alejandro Fuertes y Mauricio Proaño. Su propuesta se basa en la fusión de ritmos

de varias culturas del mundo, acercándolos hacia el jazz actual, desde lo étnico hasta el *free jazz*.

Morocco Jazz nació con el afán de poner en escena creaciones propias. En noviembre de 2006 grabó su primer disco con influencias de la música del Brasil, titulado Beija-Flor. Es un trío conformado por Mauricio Noboa (guitarra), Mauricio Vega (bajo eléctrico) y Roberto Morales (batería).

Desdibujo se basa en elementos de la música contemporánea como el Drum & Bass. En escena, el grupo propone un "*collective improvisation*", que han tomado del Dixieland. Sus músicos son Daniel Toledo (bajo), Raúl Molina (batería), Carlos Sánchez (percusión), Gabriel Joffre (guitarra), Jorge Luis Mora (guitarra), Paul Sánchez (trompeta), Luis Sigüenza (saxofón) y Paola Navarrete (voz).[11]

Alexandra Cabanilla Quartet lo integran Alexandra Cabanilla (voz), Fernando Alvarado (contrabajo), Miguel Gallardo (piano) y Pablo Guerrero (batería). Cabanilla fue becada por varias instituciones musicales del país, entre ellas por el IMC, USFQ-Berklee College of Music Articulation Program. En 2008 fue ganadora del programa *Embajadores del Jazz* (U. S. Jazz Envoys).

GuaJazz realizó una propuesta que mezcla el *pasillo* ecuatoriano con el *latin jazz*. Sus integrantes fueron Mario Dueñas (teclados), Raúl Molina (batería) y Erick Villegas (bajo).

Cabo Frío es fundado por el baterista Andrés Sebastia en 1992, por el que pasaron varios músicos, entre ellos Raimon Rovira

---

[11] Datos obtenidos de los programas del festival Jazz In Situ 2011.

(piano), Ivis Flies (bajo), Eduardo Bascuñán (guitarra), Marcelo Aguilar (bajo), el cubano Pablo Moya (bajo y saxo), Enrique Sánchez (contrabajo). Este último es un conocedor de la música ecuatoriana y ha impulsado su cultivo en los grupos de jazz.

Blues S. A. nace en el año 2001. Está integrada por Andrés Noboa (guitarra y voz), Miguel Merchán (bajo), Miguel Sevilla (teclado), José Andrés Terán (batería) y Juan Carlos Donoso (armónica).

Esteban Molina (flautista) fundó el grupo Ceda el paso, en 1994, con Marcelo Aguilar, Pepe Ormaza y Nelson García.

En Cuenca, Ensamble Jazz Trío (1996), Extremidades (1998), Latin Caravan (2003), Grupo Mainstream (2004) de Miguel Jiménez. Diana Viteri conforma el Taki on koy (2010), Andrea Ruilova. La Big Band (2009) la dirige Freddy Abad, Abad Jazz Trío (2010).

Se tienen referencias en los años noventa de Jazzta en Quito. Otros músicos y agrupaciones destacadas: Néstor Zurita, Christian Hidrovo, César Galarza. Un percusionista connotado es Eddy Mejía. Juan Valdano es un compositor y pianista que incursiona en el jazz; su formación en la música académica contemporánea es un aporte al género. Daniel Mancero y Toño Cepeda son igualmente compositores importantes.

El bajista Esteban Portugal, Paul Caraguay (piano), Roberto Morales (batería) y Gandhi Rubio (saxo), fundan el grupo Papayadada. El manabita Carlos Chong es un virtuoso de la guitarra de jazz en el Ecuador; estudió con el guitarrista Tito Macías, un referente importante de Manabí.

María Tejada es una joven cantante con formación académica. Si bien sus producciones discográficas no se ligan directamente con el jazz, la influencia es evidente. Su esposo, el francés Donald Regnier, quien le acompaña, es un virtuoso guitarrista de jazz.

Músicos extranjeros del medio son: Marvin Doc Holladay (saxo), Walt Szymansky (trompeta), Donald Regnier (guitarra), Tony Speranza (trompeta), Rita Martins (voz), Cathy Elliot (voz), Gary Wittner (guitarra). El guitarrista Ramiro Olaciregui, nacido en Argentina pero que ha vivido en Ecuador desde los 6 años, es docente, dirige ensambles de jazz y es compositor. La saxofonista Astrid Pape, de origen alemán, fundó en 1994 el grupo Jazzabrazz.

Músicos con permanencia en las jornadas jazzísticas guayaquileñas: Juan Carlos Amador, Ramiro Pito, Juan Pablo Andrade, Raúl Molina, José Olvera. Francisco Echeverría Standard Trip: Francisco Echeverría (teclados), Carlos Vera (guitarra) y Raúl Molina (batería). Esta banda se forma hacia 1996 en Guayaquil. Otros músicos: Emilio Guim, Manolo Larrea y Sebastián Romano. Jazz cero: Roberto Bolaños (saxo), Ricardo Bolaños (batería), José Olvera (bajo) y Newton Velásquez (teclado).

Bibliografía

BARBERIS, P., T. Brauer y P. Monge (2011). *IMC Instituto de Música Contemporánea*. Universidad San Francisco de Quito, Quito, (junio).

ESTÉVEZ, M. *Estudios sonoros*. Tramaediciones, Quito-Bogotá, 2008.

FREIRE, C. (2011). *Apuntes sobre el jazz en Cuenca*. Monografiado, (julio).

GALARZA, J. (2008). *El jazz en Guayaquil*. Guayaquil *Jazz* Project, (enero). www.guayaquiljazzproject.org

GUERRERO, P. (2004-2005). *Diccionario de la Música Ecuatoriana*. Tomo II, Conmusica, Quito.

LÓPEZ, J. (1988). *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*. Anthropos, Barcelona.

MARTILLO, J. (2008). "Roberto Viera está atado a la música por su guitarra de jazz", *Música*. (Sábado 18 de octubre).

MULLO SANDOVAL, J. (1992). *Jazz Ecuador*. Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Madrid.

_____ (2009). *El concierto de Pies en la Tierra en las Cámaras*. Monografiado. Quito, (13 de noviembre).

(http://corp-190-12-0-67-uio.puntonet.ec/2008/10/18) *Música*, El Universo, sábado 18 de octubre del 2008.

(http://www.eluniverso.com) Tiempo Libre

(www.flickr.com/photos/christianperezfoto/4412103710/) Mango Blue

(www.teatrosucre.com) Festival Ecuador Jazz

Discografía

TARRIS, Claudio. *Nocturnos*. 1992.

QUITO Big Band Jazz. *Gran jazz*. 1995.

CABO Frío Jazz Trío. *Cabo Frío Jazz Trío*. 2003.

PIES en la tierra. *Pies en la tierra*. 2004.

_____. *Parte de*. 2006.

_____. *Shungo*. 2009.

_____. *Anomalia*. 2011.

HIDROBO, Cristian. *Solo*. 2005.

MOROCCO jazz. *Beija-Flor*. 2006.

RAREFACCIÓN. *Rarefacción*. 2006.

KOHN, Liza. *Lady in blue*. 2006.

TEJADA, María José. *Fabula*. 2006.

_____. *Al cantar tus flores*. 2009.

_____. *Iguazu*. 2010.

PAPE, Astrid. *Suerte*. 2009.
ABAD, Freddy (Cuenca). *Ensamble jazz trío*. 2007.
BAYAS, Alejandra. *Alejandra Bayas*. SJazz, 2007.
CABANILLA, Alexandra. *Pasional*. Universidad San Francisco de Quito, IMC, Quito, 2010.
GIRO Jazz. *Giro Jazz*.

Medios de difusión

GJP Web Site www.guayaquiljazzproject.org

Pepe Germán dirige el programa *Jazz por visión*. Radio Visión de Quito, FM 91.7 en Quito y 107.7 en Guayaquil.

Programa radial *Apasionados por el jazz*, transmitido en Guayaquil por 102.1 FM.

Andrés Sebastia conduce el programa *Platinum jazz*. En Quito Radio Platinum 90.9

A CONTRATIEMPO: UNA BREVE HISTORIA DEL JAZZ EN ESPAÑA

IVÁN IGLESIAS

La historia del jazz fuera de Estados Unidos se entiende, hoy todavía, como una importación de un género independiente y monolítico. Sin perder de vista los modelos norteamericanos, falta por hacer la historia o, mejor, las historias del jazz como transformación y adaptación fuera de su país de origen. El objetivo de este artículo es trazar las líneas fundamentales de la recepción, difusión y consumo del jazz en España en relación con la plural y cambiante sociedad que lo acogió y le dio sentido. He de advertir al lector que aquí no encontrará largos listados de nombres ni extensos comentarios sobre grabaciones, que requerirían de un escrito considerablemente más extenso. Quien los necesite puede recurrir a los libros que han emprendido ese trabajo previamente y que se recogen en la bibliografía.

Esta síntesis se centra en los principales procesos sociales, políticos, culturales y estéticos que el jazz ha atravesado en la España del último siglo. Su material deriva fundamentalmente de estudios precedentes, prensa periódica, archivos, partituras, grabaciones y entrevistas. Se divide en tres grandes partes. La primera tiene por objeto el primer periodo de difusión del jazz, que va de las postrimerías de la Gran Guerra europea a la Guerra Civil española de 1936-1939. La segunda analiza las relaciones de este género musical con la dictadura del general Francisco Franco (1939-1975), sumamente tensas en la primera década y paradójicas en las siguientes. La tercera y última trata el desarrollo del jazz desde la transición a la democracia hasta

la actualidad, tomando la crisis económica de 1993 como un punto de inflexión.

El jazz hasta la Guerra Civil (1919-1939)

El jazz apareció en España muy pronto, prácticamente al mismo tiempo que en el Reino Unido, Francia o Alemania, considerados sus centros originarios en Europa. Las primeras actuaciones musicales que los contemporáneos calificaron como "jazz" tuvieron lugar entre finales de 1919 y principios de 1920 en Madrid y Barcelona.[1] Esta aparición tan temprana se debió en buena medida a la difícil situación que sufría el ocio en París tras la Gran Guerra: los propietarios de establecimientos tuvieron que soportar elevados impuestos para ayudar a la reconstrucción posbélica, lo que hizo que, entre 1919 y 1921, muchos de ellos prescindieran de los espectáculos y acompañamientos musicales.[2] Entonces eran ya numerosas las orquestas que animaban la capital francesa, por lo que algunos músicos europeos y afroamericanos, movidos por las buenas relaciones culturales entre España y el país galo y la modernidad y el carácter cosmopolita de Madrid y Barcelona, probaron suerte al sur de los Pirineos.

En un principio, el significado principal del jazz en España fue "batería", o bien, "orquesta con instrumentos de viento y batería", acepciones que se daban entonces también en otros

[1] Por el carácter extraordinario que se le dio y la expectación que despertó en la prensa, parece que la primera actuación que los contemporáneos calificaron como "jazz" en España tuvo lugar en el Hotel Palace de Madrid en octubre de 1919.

[2] Según Jeffrey Jackson, el gravamen llegó a alcanzar 50% de los beneficios de aquellos locales en los que la comida era acompañada por música en directo. Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham & London, Duke University Press, 2003, pp. 36-37.

países de Europa.[3] El término se vinculó pronto a bailes como el *one-step*, el *ragtime* o el foxtrot, que habían llegado a España antes que él. Los primeros testimonios sobre el fox lo sitúan en julio de 1915 en Madrid, tocado por la orquesta zíngara de Boldi (famosa por sus actuaciones en el restaurante Maxim's de París). Los periodistas españoles se maravillaron entonces de la aceptación de aquel nuevo baile, venido de Estados Unidos, que había "derrotado por completo al famoso tango argentino, la machicha brasileña y la furlana", extendiéndose "por los salones y los bailes aristocráticos", y le auguraron un próspero futuro "en las grandes fiestas que se celebren en San Sebastián y otras estaciones veraniegas".[4] Más allá de Madrid y Donostia, sabemos que el foxtrot llegó en septiembre a Barcelona[5] y en unos meses se había extendido por varias ciudades más. En poco tiempo llegó a erigirse como un nombre bajo el que se agrupó la mayor parte de los bailes de procedencia norteamericana, normalmente diferenciados por la velocidad (de más a menos vivos, *quick-step*, foxtrot, fox medio, *slow*-fox y *one-step*)[6] o por el carácter ("melódico", "coreable", "humorístico"). El nombre era tan general y estaba tan difundido en España que podía designar partituras y grabaciones tan diferentes como las canciones de Irving Berlin y George Gershwin destinadas a musicales de Broadway, temas

[3] Jim Godbolt, *A History of Jazz in Britain, 1919-1950*, Quartet, London, 1984, p. 3; Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French*, *op. cit.*, p. 10; Michael H. Kater, *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 14.

[4] Monte-Cristo, "Crónicas madrileñas: el 'fox-trot'", *El Imparcial*, 14 de julio de 1915; "El baile de moda", *La Época*, 30 de julio de 1915.

[5] "Salón Cataluña", *La Vanguardia*, 28 de septiembre de 1915.

[6] Según una clasificación general y aproximada en pulsos por minuto: *quick-step*, 180-200 b. p. m., foxtrot, 160-200 b. p. m., fox *medio*, 120-160 b. p. m., y *slow*-fox y *one-step*, 108-120 b. p. m.

estándar del *swing* como “Caravan” o “Blues in my Heart”, e incluso el célebre “St. Louis Blues” de W. C. Handy.

Desde los años veinte, la palabra “jazz” adoptó también un carácter genérico que se refería tanto al baile en sí (y en ese sentido era prácticamente intercambiable con el fox) como a la música que lo acompañaba y a la agrupación que tocaba ésta (también llamada “orquesta” u “orquestina”). En 1939, la editorial musical Unión de Compositores todavía promocionaba a sus compositores de foxtrots como “los más celebrados autores de *jazz* españoles”.[7] Por tanto, no hay duda de que el concepto general de “jazz” era entonces en España considerablemente más amplio y menos esencialista que el que solemos tener hoy en día los historiadores. La crítica contaba sin excepciones a Jerome Kern, Cole Porter, Harry Warren, Nacio Herb Brown y los citados Irving Berlin y George Gershwin, fundamentalmente recordados hoy por sus canciones, entre los mejores compositores del género. La prensa y el Hot Club de Barcelona presentaron aún en 1936 las películas con música de estos autores no sólo como grandes obras cinematográficas, sino también como una oportunidad de disfrutar de verdadera música hot, contrapuesta al jazz “comercial”.[8] Entre los intérpretes, conocidos actores y cantantes como Fred Astaire, Ginger Rogers, Dick Powell y Harry Richman fueron habitualmente vinculados al jazz “auténtico”.

En un principio, la difusión del jazz en España fue no obstante discreta, sobre todo en lo que a su base social se refiere: sus primeros oyentes fueron fundamentalmente aristócratas, intelectuales y jóvenes cultos. A comienzos de los años veinte,

[7] Véase la contraportada de las partituras: Nicolás Suris, “Tardes radiantes”, foxtrot; Amado Urmeneta, “Sea optimista”, foxtrot, Unión Musical de Compositores, Madrid, 1939.

[8] Véase “El jazz en el cinema”, *La Vanguardia*, 11 de abril de 1936.

la música de origen norteamericano se paseaba por los ambientes más selectos de Barcelona y Madrid,[9] sus centros principales, pero cada vez fue menos difícil encontrarla también en ciudades que entonces ya contaban con una población considerable como Valencia, Sevilla, Zaragoza, Málaga y Bilbao y, en época estival, en las localidades de veraneo del Cantábrico y del Mediterráneo. Los espacios predilectos del jazz fueron distinguidos o exclusivos hoteles y salones de baile. Sin embargo, desde mediados de los años veinte el *jazz* fue filtrándose intensivamente en otros espectáculos.[10] Para entonces, el jazz y el cine norteamericano habían iniciado una simbiosis que iba a durar dos décadas y que coincidió con la expansión de las películas de Hollywood en España durante la Segunda República. A los foxtrots con los que las orquestinas animaban los intermedios en cines y teatros se sumó así la música de varios filmes estadounidenses. A este respecto, el estreno de *El Rey del Jazz* (1930), la visualmente llamativa y muy cuidada película dirigida por John Murray Anderson y protagonizada por la orquesta de Paul Whiteman, supuso un punto de inflexión en la divulgación del jazz en España. El filme, una serie de números musicales producidos íntegramente en el novedoso proceso 3 de Technicolor, se proyectó por vez primera el 28 de noviembre de 1930 en Madrid, en el cine Callao, y el 20 de enero en Barcelona, en el Tívoli, superando en ambos casos todas las expectativas de éxito.

Entre los solistas y conjuntos de jazz extranjeros que visitaron España en los años veinte y treinta cabe destacar a varias

[9] Para una descripción del aristocrático ambiente en las primeras actuaciones de “jazz-band” en el Palace, véase “Fiestas modernas”, *La Correspondencia de España*, 25 de octubre de 1919.

[10] Celsa Alonso, “‘Mujeres de fuego’: ritmos ‘negros’, transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 18, 2009, pp. 135-166.

figuras de primer orden. El primero fue Sam Wooding, pionero en hacer una gira por Europa con una orquesta compuesta por músicos afroamericanos, The Chocolate Kiddies. En enero de 1926 actuaron en Barcelona, en el Teatro Olympia, y en Madrid en el Teatro Infanta Beatriz delante de la familia real. En 1929 volvieron a España, cosechando todavía mayores éxitos en varios *dancings*, teatros y cines de Madrid, durante los meses de abril y mayo, y de Barcelona, en junio y julio. Con ellos actuó Lulu Gould, que la publicidad presentó como "la mestiza émula de Josephine Baker, que baila tan bien como ella, con la particularidad de no conocerla siquiera".[11] No fue la primera ni la última bailarina proclamada en España gran rival de la Baker, cuya fama para entonces había excedido con mucho la que le habían proporcionado años atrás sus éxitos en el Folies Bergère y otros establecimientos de París. Nadie sabía entonces que "la Perla Negra", "la Venus de Ébano", "la Reina del Charlestón", iniciaría pocos meses después una gira por España que la llevaría desde febrero a abril de 1930 a Madrid, Barcelona, Sevilla e incluso a Huesca, entonces una pequeña localidad de apenas 15 000 habitantes. La siguiente visita de excepción fue la de la orquesta del británico Jack Hylton, entonces considerada la principal agrupación europea de jazz, que actuó únicamente en Barcelona el 23 y el 24 de junio de 1930, rodeado de gran expectación y de un ambiente exclusivo y aristocrático. Aunque menos conocida, la original orquesta femenina Blue Jazz Ladies, formada por 14 multiinstrumentistas, bailarinas y cantantes, también despertó sumo interés durante su gira por España desde marzo hasta junio de 1933. Mención aparte merecen las actuaciones organizadas por el Hot Club de Barcelona, la primera sociedad de jazz fundada en España y una de las más antiguas de Europa. Su creación, en mayo de 1935, sirvió como referente para el establecimiento de clubes más modestos en otras localidades catalanas, así como en Madrid y en Valencia. Además de la publicación de *Jazz Magazine*, una revista mensual de elevada calidad estética, literaria y crítica, el principal logro del Hot Club de Barcelona fue llevar a la Ciudad Condal al saxofonista y líder de orquesta Benny Carter y al Quintette du Hot Club de France (con el guitarrista Django Reinhardt y el violinista Stéphane Grapelli), que ofrecieron dos conciertos conjuntos el 29 y el 31 de enero de 1936.

Barcelona fue también en los años treinta el centro neurálgico tanto de la edición de partituras de jazz, gracias a prolíficos autores como Alfonso Vila-Piqué, Francisco Ferrer o Pedro Palau y a la imprenta de Joaquín Mora, como de la grabación de registros sonoros, con la omnipresente discográfica Odeón. Dentro de las partituras de foxtrot podrían establecerse dos tipos principales según su instrumentación: las escritas para piano solo y las compuestas para orquesta de baile. La comparación con los registros sonoros revela que las primeras raramente se grababan, por lo que debían utilizarse fundamentalmente como partituras de salón y para uso doméstico. Este último uso es corroborado por su escritura, ya que suelen ser más sencillas, con una o ninguna modulación y con figuras regulares, de fácil digitación y de registro reducido. Por otra parte, las obras para "*jazz-band*" contaban con una orquestación regular: violín, trompeta en *si* bemol, saxofón alto en *mi* bemol, saxofón tenor en *si* bemol, piano, contrabajo y batería. Por las fotografías y las descripciones de los periódicos sabemos que a menudo se incorporaba también una guitarra, y que el trombón de varas se fue convirtiendo progresivamente en un instrumento estable de la plantilla. Las indicaciones y *divisi* de las partituras y las imágenes de las orquestas de la época revelan que había varios instrumentos por parte.

[11] "Monumental Cinema", *ABC (Madrid)*, 14 de mayo de 1929.

Por número, estas formaciones podrían ser una versión de las *big bands* del jazz de Chicago y Nueva York de finales de los años veinte y principios de los treinta. Sin embargo, la instrumentación (sobre todo la presencia continua del violín y la omisión regular del clarinete y del banjo) lleva a considerarlas más bien una versión reducida de las orquestas blancas de jazz norteamericanas como la de Paul Whiteman y europeas como las de Jack Hylton y Harry Roy. La plantilla de estas últimas parece una referencia más probable, teniendo en cuenta qué agrupaciones habían introducido los bailes estadounidenses en España y cuáles se escuchaban entonces. Las programaciones de radio y las grabaciones extranjeras documentadas denotan una abrumadora mayoría de orquestas del llamado "jazz sinfónico". En marzo de 1936, el crítico de *La Vanguardia* aclaraba cuáles eran todavía los modelos para el jazz en Barcelona:

> Paul Whiteman y Jack Hylton han sido, hasta hoy, las expresiones más altas, más puras y auténticas de nuestro tiempo en cuanto hace referencia a su expresión musical. En manos de uno y otro el "jazz" se sublima, adquiere cualidades clásicas; precisión, también, de eternidad. Y, sobre todo, en Jack Hylton. La labor de Whiteman es, para el crítico español sobre todo, difícilmente apreciable; ha de atenerse a los registros cinematográficos o al disco. De Hylton, en cambio, las referencias son mucho más directas. Ha actuado entre nosotros, y esas actuaciones suyas siguen sirviendo para nuestros "amateurs" como punto de referencia.[12]

Por otra parte, la gran mayoría de las películas de procedencia anglosajona refrendaba en la mente de la población esta idea de

[12] Alberto Gracián, "En el Urquinaona: 'Esto es música'", *La Vanguardia*, 20 de marzo de 1936.

que, a pesar de su procedencia negra, el jazz era en los años treinta una música hecha fundamentalmente por blancos.[13] Las principales orquestas españolas de aquellos años compartieron en mayor o menor medida estos modelos: en Barcelona, Nic-Fusly, Durán Boys, Melody Boys, Jaime Planas y sus Discos Vivientes, Napoleon and His Boys, Casanovas Orchestra, Matas Band, Crazy Boys, Miuras de Sobré y la más famosa y activa orquesta de preguerra Demon's Jazz, liderada por Lorenzo Torres Nin, *Demon*; en Madrid, Red Devil's Jazz Band, Blue Stars, Harry Riquer's, Los Vagabundos y Excelsior; en Valencia, la Ariels Jazz y la Orquesta Ferrandis; en Sevilla, la Ideal Jazz...

La primacía del jazz "blanco" y la escasa influencia del *blues*, que podía deducirse de las películas y las grabaciones que entonces entraban en España, se reflejaba también en la propia forma de las composiciones. Raramente aparece en estas piezas la característica estructura de *blues* de dos versos, uno repetido y el otro conclusivo (AAB), y 12 compases en sucesión armónica de tónica-subdominante-tónica-dominante-tónica. La forma mayoritaria era la sucesión de *chorus* o estribillos sucesivos de 32 compases (normalmente tres, debido al límite de tres minutos por cara impuesto por el disco de 78 r. p. m.), a veces con una estrofa intercalada (o *verse*, como los propios compositores lo denominaban, adoptando la terminología anglosajona), en las que se combinaban dos temas armónicamente contrastantes. Esta estructura procedía de la canción popular norteamericana y de aquellas industrias (Tin Pan Alley) y estilos (el jazz de las orquestas jóvenes de Chicago, el "jazz-sinfónico" de Paul

[13] Para un análisis de los obstáculos impuestos por el cine de Hollywood a la presencia afroamericana en las películas con alguna relación con el jazz, en concordancia con la demanda del público, véase Krin Gabbard, *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996, 8-19.

Whiteman y el jazz de las orquestas blancas europeas) que se basaban formalmente en ella.

No obstante, este predominio del jazz hecho principal o exclusivamente por blancos no era en modo alguno absoluto: más allá de la forma y la armonía se pueden apreciar en varias obras elementos característicos del jazz de Nueva Orleans, fundamentalmente de las orquestas y grupos de Louis Armstrong y Earl Hines, y de *big bands* neoyorquinas de los años veinte como las de Fletcher Henderson o Duke Ellington. Esto ocurrió, sobre todo, en las orquestas de aquellos músicos que pertenecían a algún Hot Club. Un buen ejemplo es el *slow*-fox "La colegiala", de Antonio Matas, muestra del jazz que pudo escucharse con facilidad durante años: compuesto en 1936, formó parte de la música para la película *¡Abajo los hombres!*, una de las más proyectadas en plena Guerra Civil; al mismo tiempo se convirtió en una de las piezas más escuchadas en la radio, en la voz de la conocida actriz y cantante Carmelita Aubert, y en una de las partituras más exitosas de la Unión de Compositores. En 1943, la crítica musical todavía recordaba "La colegiala" como "el primer gran éxito del 'jazz' español".[14]

Este fox permite ver cómo se adaptaba un estándar del jazz norteamericano a las condiciones profesionales, materiales y culturales de la España de mediados de los años treinta.[15] Está basado en la conocida canción "St. James Infirmary", atribuida a Joe Primrose, que Louis Armstrong ayudó a popularizar definitivamente con su grabación de 1928, e integra elementos de variados estilos de jazz. La oscura y trágica letra original fue sustituida por otra más evidente y frívola en la que una colegiala adolescente, rica y culta, declara su esperanza de encontrar el amor. Matas reemplazó, además, el tempo muy lento y fúnebre de "St. James Infirmary" (unos 60 pulsos por minuto) por un tempo de *slow*-fox fácilmente bailable. No hay duda de que estos cambios tenían mucho que ver con la trama de la película, pero no eran una excepción. Las amargas atmósferas e historias del *blues* y su tempo poco bailable nunca habían sido del completo agrado del acomodado público español de los años veinte y treinta. Frente a la peculiar forma de la canción original (una sucesión de estrofas de ocho compases), el fox "La colegiala" está estructurado en tres *chorus* de 32 compases (en el primero es la trompeta la que lleva el tema principal, en el segundo la voz, y en el tercero el piano, la trompeta y de nuevo la voz), con forma de canción, AABA, en los que A está en *mi* menor y B en el homónimo mayor. No obstante, Matas mantiene la abreviada progresión armónica de *blues* cada ocho compases de la versión de Armstrong, así como una estructura de las frases en pregunta-respuesta y la improvisación colectiva. La trompeta utiliza un vibrato amplio, lento y relajado, corcheas de *swing* y frecuentes *blue notes*, recordando notablemente a Armstrong. Los solos son puntuados por las continuas respuestas improvisadas del piano y del clarinete, y este último permanece siempre en el *chalumeau* o registro más grave, imitando su utilización en los *blues* en modo menor típicos de finales de los años veinte. La cantante, por el contrario, tiene una voz aguda y brillante, distintivamente blanca, y un vibrato discreto y rápido.

Esta heterogeneidad es fácilmente comprensible por los perfiles profesionales de sus intérpretes. Antonio Matas, el autor de "La Colegiala", líder del grupo y pianista de la grabación, había sido en mayo de 1935 uno de los fundadores del Hot Club de Barcelona. Esta asociación, la primera de sus características creada en España, aunque no fue beligerante contra el jazz de las orquestas blancas, se dedicó fundamentalmente a la defensa

[14] Sempronio [Andreu Avellí], "Breve itinerario del *hot* local", *Destino*, núm. 344, 20 de febrero de 1943, p. 12.

[15] Carmen Aubert y Matas y su Ritmo: *La Colegiala/Cheri*. 78 r. p. m. Odeón 203509, 1936.

y difusión del jazz de intérpretes afroamericanos.[16] Tanto él como sus músicos, por tanto, y aunque compaginasen el jazz con otras músicas, estaban familiarizados con la música de Armstrong, Hines, Henderson o Ellington. Sin embargo, varios detalles demuestran que el concepto de solista que se había consolidado con estos intérpretes a finales de los años veinte no había sido asumido todavía en España: en el disco no aparece el nombre de ninguno de los músicos, ni siquiera del trompeta, que al menos tiene tanto protagonismo en la pieza como la vocalista; y todos ellos tienen un estilo fundamentalmente mimético, frente a la individualidad y originalidad que ya eran imprescindibles entonces en los Estados Unidos. Así como en la Norteamérica de los años veinte y treinta, el jazz era sencillamente un subgénero o estilo entre muchos para quienes hacían *race records*, en el caso español formaba parte de un variado repertorio y de un amplio circuito de conciertos y grabaciones con pocas posibilidades de especialización. En este caso, Carmelita Aubert se había ganado principalmente su reputación como cantante de cuplé y de tango. Su voz habría sido poco apta para cantar con los grupos de jazz norteamericanos de finales de los años veinte, pero era reconocible y fácil de asimilar para el público español de 1936; de hecho, Aubert fue la estrella de la grabación y la gran artífice de la popularización de "La colegiala".

Ni su reducida base social ni su imprecisión formal impidieron que el jazz y su simbología jugaran un importante papel en las polémicas sobre la modernidad artística y en las tomas de posición dentro del campo musical, cuyo debate social y estético se encontraba entonces en plena efervescencia. En concreto, el jazz fue uno de los temas recurrentes en la controversia sobre

[16] Los objetivos y las ideas estéticas del Hot Club pueden verse en la citada publicación oficial de la institución, *Jazz Magazine*, que se editó desde agosto de 1935 hasta junio del año siguiente.

la nueva cultura de masas, urbana y cosmopolita, desde los años veinte. Los partidarios del elitismo cultural, temerosos de que el arte se desvaneciese en el gusto de la mayoría, recibieron con desdén al jazz, símbolo de la modernidad urbana. La actitud del filósofo José Ortega y Gasset, quien intentó en sus escritos preservar la autonomía del "buen arte" abocándolo a la impopularidad y al distanciamiento de lo material, fue compartida por algunos musicógrafos que, aunque siempre estuvieron en minoría, se hicieron muy visibles al colaborar en las principales publicaciones de Madrid. Uno de ellos fue el destacado crítico musical Adolfo Salazar, quien se ocupó del jazz en repetidas ocasiones, tratándolo siempre peyorativamente como "cosa comprensible entre pobres gentes ineducadas".[17] En su visión sobre la música negra mediaba además el racismo cuando afirmaba que "la sangre sajona, cruzada de piel roja, de cumanche [sic] o del negro de las plantaciones, tenía que producir cosas muy raras, estrambóticas o endiabladas. Una de ellas fue el *jazz-band*."[18] No obstante, hubo otros autores como los escritores César M. Arconada o Ramón Gómez de la Serna, que tomaron el *jazz* como emblema de lo moderno y lo relacionaron con la tecnología y el dinamismo del mundo urbano. El jazz era, para ellos, el sonido de la metrópolis. Se trataba de una actitud próxima al culto a la máquina y a la ciudad como rechazo del pasado, incluso a la defensa del "antiarte" como ruptura y parodia de la tradición artística, que compartieron muchos movimientos artísticos europeos desde 1909 (futurismo, dadaísmo, constructivismo ruso, primera etapa del surrealismo francés). El tratamiento que Arconada dio al jazz tuvo paralelismos evidentes con el que le dispensaron Jean Cocteau y el grupo de

[17] Adolfo Salazar, "La vida musical. La epidemia del 'jazz-band'", *El Sol*, 28 de julio de 1927.
[18] Ibídem.

Les Six en París (particularmente Darius Milhaud).[19] Por su parte, Gómez de la Serna, adalid de la vanguardia más excéntrica e introductor en España del futurismo de Marinetti, fue invitado a presentar el estreno, el 26 de enero de 1929, de la película *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) de Alan Crosland, entonces considerada la primera película sonora de la historia del cine. Se presentó vestido de esmoquin y con la cara pintada de negro, y leyó un texto titulado "Jazzbandismo", publicado días después en la revista *La Gaceta Literaria* e incluido en su libro *Ismos* de 1931.[20] Con su imagen moderna, a la que indudablemente se adherían elementos como el exotismo y la transgresión, el jazz también fascinó a los intelectuales jóvenes de entreguerras como el pintor Salvador Dalí, el director de cine Luis Buñuel, o los poetas Federico García Lorca y José Moreno Villa.[21] En definitiva, el jazz contó en España con el apoyo de una parte importante del modernismo artístico, que lo vio más como un símbolo o un estímulo que como un género musical con características específicas.

La inveterada idea de que la Guerra Civil cercenó una época de esplendor del jazz en España, una "Edad de Oro" uniforme y progresiva, es muy discutible por varias razones. Por una parte, la modesta presencia del jazz en las emisoras de Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla y San Sebastián, que contrasta con la abundancia de programas sobre jazz de emisoras francesas,

[19] Para un interesante estudio sobre las relaciones de este grupo francés con el jazz y la vanguardia, véase Maurice Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 2002, pp. 82-116.

[20] El estreno y las actividades que lo rodearon en Román Gubern, *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 283 y ss.

[21] Antonio Jiménez Millán, "La Generación del 27 y el jazz", *Litoral*, núms. 227-228, 2000, pp. 181-196.

británicas, alemanas, austríacas, belgas y suizas,[22] y la decreciente actividad jazzística que muestran los diarios de Barcelona y Madrid desde 1934, confirman que difícilmente se puede hablar de una enorme prosperidad del jazz en España que fue completamente truncada por la Guerra Civil. Por otra parte, la vida cultural no se detuvo en España durante la contienda. No hay duda de que la movilización militar generalizada, la fuerte crisis económica, la radicalización política y la conversión de los espectáculos y de los medios de comunicación en instrumentos bélicos implicaron una evidente dislocación de la vida social y cultural en la España de 1936. Ahora bien, inferir sin más que esa violenta alteración supuso el fin de la actividad musical es tan tentador como problemático. Y, finalmente, la admitida teoría de que el jazz desapareció desde 1936 por culpa de ambos bandos, prohibido por los republicanos "por capitalista" y por los nacionales "por extranjero", es insostenible.[23]

En la España republicana, que controló las ciudades con mayor actividad jazzística (Madrid, Barcelona y Valencia) prácticamente hasta el final de la guerra, fue común la proyección de películas musicales desde agosto de 1936, terminadas además con fines de fiesta de variedades en los que participaban regularmente orquestas de jazz. En Barcelona, la Confederación Nacional del Trabajo

[22] Me baso en el vaciado de la programación de las principales emisoras españolas y europeas recogida en la revista *Ondas* en los años 1934 y 1935. Véase también Julio Arce, *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2008.

[23] Este mito se plasmó por vez primera en los estudios sobre el jazz en Cataluña de Albert Suñé (1981) y de Alfredo Papo (1985), y ha sido retomada recientemente tanto en las historias del jazz en España de José María García Martínez (1996) y Juan Giner, Joan Sardà y Enric Vázquez (2006), como en la exhaustiva crónica del jazz en Barcelona de Jordi Pujol Baulenas (2005). Para un estudio de sus causas, premisas y funciones, véase Iván Iglesias, "Ni rojo ni blanco: el mito sobre la Guerra Civil española en la historiografía sobre el jazz", *Etno-Folk*, núms. 14-15, 2009, pp. 369-389.

(CNT), el sindicato anarquista, organizó y regularizó estos fines de fiesta en cines y teatros, que servían para proporcionar trabajo a los músicos, fondos al ejército y a los hospitales, y entretenimiento a la población de retaguardia. Muchos de los filmes norteamericanos contaron con música de autores asociados al jazz en la España de entonces, como Cole Porter (*La alegre divorciada*, 1934), Jerome Kern (*Roberta*, 1935), Irving Berlin (*El sombrero de copa*, 1935), Harry Warren (*Vampiresas 1936*, 1935) y Nacio Herb Brown (*La melodía de Broadway*, 1936), o con notables agrupaciones y figuras del jazz: *El Rey del Jazz* (1930) con la orquesta de Paul Whiteman y The Rhythm Boys de Bing Crosby, *El Gondolero de Broadway* (1935) con Dick Powell, Al Dubin, Harry Warren, Joan Blondell y The Mills Brothers, *Un millón de gracias* (1935) con Paul Whiteman, Dick Powell, Jack Teagarden, Charlie Teagarden y Frankie Trumbauer, *La Venus Negra* (1935) con Josephine Baker, y la producción británica *Esto es música* (*Variety Parade*, 1936), con la orquesta de Jack Hylton. Además, varios filmes con jazz extendidos por las carteleras republicanas durante la guerra fueron de producción española, como *Rumbo al Cairo* (1935), con el *blues* homónimo de Jacinto Guerrero, interpretado por la orquesta Blue Star Jazz, *¡Abajo los hombres!* (1935), con interpretaciones de Pasqual Godes, Martín Lizcano de la Rosa y sus Crazy Boys, Antoni Matas y su Matas Band, y las orquestas Casanovas Jazz, Napoleon's Jazz y Montoliu Jazz, esta última de Vicenç Montoliu, padre del conocido pianista Tete Montoliu, o *Poderoso caballero* (1936), con un foxtrot de Carlos Guadalupe tocado por la orquesta Crazy Boys; una de estas películas, *Nuestro culpable* con música de Sigfrido Ribera, fue rodada en 1938 a petición de la CNT de Madrid.[24]

---

[24] En este análisis del *jazz* en el cine de la Guerra Civil he utilizado algunos listados históricos, parciales pero muy valiosos: David Meeker, *Jazz on the Screen: A Jazz and Blues Filmography*, Library of Congress, Washington, 2008;

Las orquestas de jazz se alternaron en los distintos teatros y establecimientos de las grandes ciudades republicanas, y lo hicieron a un ritmo semejante al de antes del 18 de julio. Además, intervinieron en la mayoría de los festivales benéficos organizados por los sindicatos CNT y UGT, el Frente Popular, la Generalitat, el Partido Comunista, el Socorro Rojo Internacional, las Milicias Antifascistas, tanto en Madrid (Los Cadetes, Proletaria, K. D. T.) como en Barcelona (Demon's Jazz, Napoleon's Band, Casa Libre, Hotmens, Los Vagabundos, Boem's, Los Centauros, Napoleon's Jazz). Y participaron intensivamente en todas estas actividades benéficas y propagandísticas tanto en los primeros meses, cuando los espectáculos se encontraban incautados por los sindicatos, como en la etapa posterior de los respectivos gobiernos estatales y autonómicos. La radio, que tenía una presencia creciente en los hogares españoles, continuó programando música "moderna", "ligera" o "de baile". Los programas radiofónicos detallados que se conservan en la prensa de Madrid y de Barcelona muestran que, generalmente, al menos la mitad de estas piezas eran consideradas música de jazz. En cuanto al peso cuantitativo del jazz en las partituras y las grabaciones, antes de 1936 las distintas variantes del fox constituían aproximadamente 10-15% de las composiciones y las grabaciones musicales que se editaban en España. El porcentaje se mantuvo más o menos estable durante toda la Guerra Civil, pese al notable descenso general en las publicaciones, lo que constituye un argumento más en contra de su supuesta condena por ambos bandos.[25]

Scott Yanow, *Jazz on Film: The Complete Story of the Musicians & Music Onscreen*, Backbeat, San Francisco, 2004; Joaquim Romaguera i Ramió, *El jazz y sus espejos*, vol. I, Ediciones de la Torre, Madrid, 2002, pp. 71-76.

[25] Me baso en los registros sonoros y de partituras de la Biblioteca Nacional de España, de la Biblioteca de Catalunya y del Centro de Documentación y Archivos (Cedoa) de la Sociedad General de Autores y Editores.

La situación fue algo diferente en la zona nacional, pero los contrastes se debieron más a las condiciones culturales preexistentes que a un proyecto legislativo serio o a una voluntad ideológica radical. El territorio favorable al ejército franquista estaba constituido en un primer momento por las zonas rurales, agrícolas y ganaderas, y las únicas ciudades demográficamente relevantes fueron Sevilla, Zaragoza y Málaga. La presencia del jazz en estas áreas era mucho más modesta o sencillamente inexistente antes de julio de 1936, por lo que no resulta extraño que fuera poco significativa tras el triunfo de los militares. El discurso tradicionalista fue, eso sí, mucho mejor acogido en zona nacional, y como tal formó parte regularmente de las publicaciones periódicas desde los primeros meses de guerra. Se reprobaron las "perversiones" procedentes del extranjero, se fomentaron el folclore y la tradición, y se castellanizaron los nombres de los locales. Pero una cosa fue el discurso y otro la práctica, y esta última no excluyó el jazz de los principales escenarios donde se había desarrollado antes de la guerra. Las orquestas siguieron tocando música de todos los géneros y estilos, también norteamericanos, alternándola con frecuentes homenajes a los combatientes de su bando como la "Marcha Real" o el "Himno de Falange".[26] En 1937 y 1938, todas las emisoras de radio retransmitieron "música moderna" o "ligera", entre las que había numerosos foxtrots, y emisoras intervenidas como Radio Navarra o Radio Badajoz emitieron diariamente una selección de música de la película *El rey del jazz*. En cuanto al cine, el jazz ciertamente salió perjudicado de las tensas relaciones entre la España de los nacionales y la industria anglosajona. Los filmes norteamericanos y británicos fueron sometidos a una férrea censura, y se produjo una notable expansión en España del cine nazi y fascista: al final del conflicto, ambos países suministraban casi 70% de la película impresionada en España, mientras Estados Unidos no llegaba a 10 por ciento (lo contrario de lo que había ocurrido en 1936).[27]

[26] "Desfile de milicias y el Himno de Falange Española interpretado por las orquestinas de los cafés", *El Heraldo de Aragón*, 13 de agosto de 1936.

El jazz durante el franquismo (1939-1968)

La dictadura que el general Franco instauró una vez terminada la contienda, en 1939, utilizó intensiva y sistemáticamente la cultura y la música como propaganda para definir su imagen y encauzar la opinión pública. Las connotaciones y la considerable presencia de la música norteamericana la convirtieron en uno de los principales referentes negativos del nuevo régimen a la hora de definir la raza y la música españolas bajo los preceptos del nacionalismo, la tradición, la religión y el elogio del totalitarismo. El apoyo de Alemania e Italia al bando nacional durante la Guerra Civil y el auge de ambos países en la Segunda Guerra Mundial estimularon la identificación de la dictadura con el fascismo, tanto en la política exterior como en las directrices artísticas. La dictadura ejerció un férreo control de las publicaciones periódicas, la radio y los espectáculos a través de los diferentes organismos dependientes de la Vicesecretaría de Educación Popular, exigiendo informes personales, dominando la censura y enviando regularmente circulares y orientaciones.[28]

[27] Los datos son de Emeterio Díez Puertas, *Historia social del cine en España*, Fundamentos, Madrid, 2003, p. 103.

[28] Gemma Pérez Zalduondo, "Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)", *Arbor*, núm. 751, 2011, pp. 875-886.

El jazz fue identificado oficialmente con la música negra norteamericana y definido como la antítesis de la música española. Los principales musicógrafos y críticos advirtieron en la prensa de los peligros de aquellas "exóticas danzas de negros, producto de las selvas americanas", "salvajes" y "paganas", "recogidas y exportadas por masones y anticatólicos", que entrañaban "una malicia satánica" y que debían "eliminarse sin compasión".[29] Una serie de circulares enviadas a las emisoras de radio señalaron que uno de los principales objetivos musicales del nuevo régimen era "desterrar la ola de jazz arbitraria, antimusical y antihumana con la que América del Norte hace años que ha invadido Europa". La razón era que no había "nada más alejado de nuestras viriles características raciales que esas melodías muertas, dulzonas, decadentes y monótonas que, como un lamento de impotencia, ablandan y afeminan el alma".[30] A mediados de 1942, en pleno entusiasmo fascista, la Vicesecretaría de Educación Popular prohibió la retransmisión de "la llamada música negra, los bailables *swing* o cualquier otro género de composiciones cuyas letras estén en idioma extranjero".[31] El jazz no sólo fue denostado como género en sí, sino también como medio de hibridación musical: en agosto de 1942, el Sindicato Nacional del Espectáculo vedó la interpretación en directo de obras de repertorio clásico por orquestas de jazz y de baile, y un mes después amplió el precepto a los discos y a las salas de cine.[32]

No obstante en la práctica, la actitud de la dictadura hacia el jazz distó de ser unitaria e inequívoca, oscilando entre su condena como música degenerada, su tolerancia como sustento económico y su naturalización como entretenimiento masivo. La presencia y las connotaciones del jazz en España también facilitaron que la dictadura pudiera valerse de él políticamente en caso de necesidad, modificando significativamente su discurso. Desde 1943, cuando el curso de la Segunda Guerra Mundial amenazó la integridad del régimen de Franco y su posición internacional, las referencias positivas a la música norteamericana en los medios sirvieron, en cambio, como ejemplo de la tolerancia, la renovación y la postura aliadófila de la dictadura. Los medios de comunicación iniciaron una operación propagandística destinada a mostrar a Franco como el gran aliado de Occidente (y muy especialmente de los Estados Unidos) en su lucha contra el comunismo. El régimen y la prensa abrieron precisamente entonces sus puertas a la cultura de los países democráticos, particularmente al arte, la literatura y la música estadounidenses. La dictadura permitió además, desde 1946, la reaparición de los *Hot Clubs* de Barcelona y Madrid, las publicaciones específicas sobre jazz (como *Ritmo y melodía*) e incluso que la música popular norteamericana se convirtiera en el tema mayoritario de la principal revista musical de la época, *Ritmo*. Podría pensarse que fue debido a una relajación de la censura en las publicaciones periódicas si no fuera porque, como ha

[29] Iván Iglesias, "(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial", *Historia Actual*, núm. 23, 2010, pp. 119-135.

[30] "Por qué combatimos la música negra", Circular núm. 79, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 25 de junio de 1943, AGA (3) 49.1 21/808.

[31] "Emisiones musicales", Circular núm. 95, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 17 de septiembre de 1942, AGA (3) 49.1 21/701.

[32] Beatriz Martínez del Fresno, "Realidades y máscaras de la música de posguerra", en Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zalduondo y José Castillo Ruiz (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*, vol. 2, (2 vols.), Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 31-82.

señalado Elisa Chuliá, la fase de implantación del régimen de prensa franquista no terminó hasta 1948. El rígido sistema informativo de la dictadura no se encontraba en decadencia o apertura, sino en su máxima y ultimada expresión.[33]

El discurso musical pro norteamericano avanzó al mismo tiempo que la radio volvía a programar jazz con regularidad y que Hollywood recuperaba su hegemonía en el mercado cinematográfico español: las importaciones de películas procedentes de los Estados Unidos pasaron de 10% a dos tercios del total entre 1942 y 1945.[34] Esto tuvo sus consecuencias en los diversos estilos de jazz en España: el *one-step* y el charlestón entraron en su definitiva decadencia frente a las grandes novedades de la posguerra, el *swing* y el *boogie-woogie*, que instauraron una nueva cultura del baile masiva y crecientemente especializada. La Guerra Civil y las tensas relaciones diplomáticas del régimen de Franco con Estados Unidos habían impedido su recepción a gran escala en España hasta 1942.

El *swing* incrementó ligeramente la orquesta habitual de los años treinta hasta llegar a los 10-16 componentes. Se prescindió progresivamente de los violines y se dividió a los instrumentos por secciones, se fomentó una mayor importancia de los arreglos, privilegiando la textura homofónica dentro de las secciones y, entre éstas, los efectos de pregunta-respuesta. El ritmo se hizo cada vez más regular, presto y enérgico, y la melodía más nítida y cantable, lo que llevó también a la creciente presencia y protagonismo de las voces, femeninas y masculinas. En España, el baile que principalmente se identificó con el *swing* fue el *lindy hop* o *jitterbug*, una danza afronorteamericana que

[33] Elisa Chuliá, *El poder y la palabra. Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, p. 32.

[34] Emeterio Díez Puertas, *op. cit.*, 2003, p. 141.

había nacido en 1927 en el Harlem neoyorquino. Sus practicantes combinaban el baile individual y en pareja y se movían con las rodillas flexionadas y el cuerpo ligeramente inclinado hacia delante para permitir los frecuentes giros y acrobacias. Su dificultad conllevó una creciente especialización de los bailarines, que buscaron inspiración en las frecuentes apariciones del *jitterbug* en el cine de Hollywood y de los propios salones de baile. El más conocido de todos estos fue el Salón Amaya, de Barcelona, que se inauguró en abril de 1943 y pronto se convirtió en el lugar de encuentro de los entusiastas del *swing*. Proliferaron las academias de baile que incorporaron las nuevas modalidades entre sus habituales bailes de salón, y también empezaron a ser frecuentes las exhibiciones de *swing* a cargo de parejas profesionales o semiprofesionales.[35]

Si el *swing* se había erigido en analgésico de la juventud norteamericana durante la difícil década que siguió a la crisis de 1929, cumplió una función similar en una España maltrecha por los efectos de la Guerra Civil y las funestas medidas económicas de la dictadura, que optó por una reconstrucción basada en la autarquía. Tanto el *swing* como el *boogie-woogie* se vincularon directamente al placer físico y al elogio de la liberación corporal, contrarios al estoicismo y la sobriedad que el franquismo había instituido como preceptos oficiales sobre la moral y el cuerpo. En consecuencia, el régimen trató de poner continuos obstáculos al jazz a través de su política recreativa y fiscal, que se mantuvieron incluso después de que el discurso oficial hacia la música norteamericana cambiara a mediados de los cuarenta.

[35] "Cinco minutos con los campeones del 'swing'", *Destino, núm.* 404, 14 de abril de 1944, p. 2.

El inicio en 1947 del severo enfrentamiento ideológico entre Estados Unidos y la Unión Soviética conocido como “Guerra Fría” intensificó la actitud adulatoria del régimen hacia Norteamérica. El jazz se benefició del cambio de actitud oficial para abrirse paso firme en una dictadura que en un principio lo había condenado como música degenerada y perniciosa. Desde comienzos de los años cincuenta, y muy especialmente desde el cambio de gobierno de julio de 1951, el jazz formó parte de ciclos y actividades programadas por instituciones, medios y organizaciones oficiales como los Ateneos de Madrid y Barcelona, el Instituto de Cultura Hispánica, Radio Nacional y el Sindicato Español Universitario (SEU).

Por otra parte, la actitud de la dictadura sobre el jazz estuvo vinculada aquellos años al discurso sobre el arte de vanguardia. En 1948 se había creado en Barcelona un grupo artístico conocido con el nombre de Dau al Set, formado fundamentalmente por cuatro pintores (Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç y Joan Josep Tharrats) y tres escritores (Joan Brossa, Arnald Puig y Juan Eduardo Cirlot). Este grupo fue una apuesta firme por una tendencia a medio camino entre el surrealismo onírico de Paul Klee o Joan Miró y la abstracción pictórica estadounidense, especialmente interesada en la cultura afroamericana. En este “informalismo”, como lo denominaron los propios artistas, el jazz estuvo muy presente, al menos hasta la disolución de Dau al Set como grupo en 1953: se le dedicaron algunos monográficos y la propia revista organizó, junto al Hot Club de Barcelona el llamado “Salón del Jazz” en los años 1951, 1952 y 1953. Los artistas de Dau al Set se mostraron cautivados por el *blues* y el *jazz hot*, por su carácter “espontáneo”, su “primitivismo” y su “espiritualidad”.

Desde 1951, esta vanguardia artística fue utilizada por la dictadura como propaganda modernizante hacia el exterior, primero en la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Madrid en 1951, y más tarde con el curso Problemas del

Arte Abstracto, que tuvo lugar en Santander en 1953.[36] La legitimación y patrocinio del informalismo y de su fascinación por la cultura negra exigían un giro drástico en la xenófoba retórica racial del franquismo. La crítica musical oficial valoró positivamente el *jazz hot* con los mismos términos con los que presentaba la abstracción: un arte actual, auténtico, no cerebral y ajeno a cualquier compromiso social. Esta visión formalista acentuaba la modernidad del jazz al tiempo que lo alejaba de cualquier connotación política o social. Enrique Sacau-Ferreira ha señalado que esas mismas características (no ideológico, no comercial, auténtico y moderno) sirvieron más tarde para definir oficialmente la música de vanguardia española cuando esta fue también oficializada como propaganda modernizante desde 1958.[37]

Pero la recepción del jazz en la España de los cincuenta no se produjo únicamente a través de los espacios permitidos por la dictadura y aprovechados por los aficionados. En 1950, el régimen contaba con pocas posibilidades de incentivar unilateralmente los intercambios culturales con los Estados Unidos. Fue la radicalización de la Guerra Fría, sobre todo tras el comienzo de la guerra de Corea en julio de 1950, lo que hizo que el gobierno norteamericano se interesase por reformular las relaciones con el régimen de Franco por razones geoestratégicas. El acercamiento bilateral dio lugar a la firma de unos acuerdos entre España y Estados Unidos en septiembre de 1953, mediante los cuales la dictadura permitía la instalación de bases militares norteamericanas en suelo español a cambio de reconocimiento político y ayuda militar, económica y técnica. Ese cambio en la política hacia la dictadura fue acompañado de una reactivación

---

[36] Miguel Cabañas Bravo, *Política artística del franquismo: El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, CSIC, Madrid, 1996.

[37] Enrique Sacau-Ferreira, Performing a Political Shift: Avant-Garde Music in Cold War Spain. Tesis Doctoral, Universidad de Oxford, 2010.

de la diplomacia cultural norteamericana en España, para crear "un clima de opinión favorable a las bases militares".[38]

Aunque el gobierno estadounidense subrayó la necesidad de difundir en el exterior "creaciones distintivamente norteamericanas", en un principio descartó mayoritariamente la cultura popular. El objetivo era presentar una visión "sofisticada" de su arte, "demostrando a las audiencias internacionales que los gustos norteamericanos eran más refinados de lo que Hollywood y Elvis Presley sugerían".[39] Las visitas de muchos de los principales *jazzmen* y *bluesmen* norteamericanos a Barcelona desde 1950 han de atribuirse fundamentalmente a los esfuerzos y gestiones del Hot Club de Barcelona y del Club 49 de Granollers, aunque facilitadas por la mejora de las relaciones hispano-norteamericanas: Willie *The Lion* Smith en 1950; Mezz Mezzrow en 1951; Bill Coleman, en 1952; Dizzy Gillespie, *Big Bill* Broonzy y Jimmy Davis en 1953; Lionel Hampton, Sidney Bechet y Louis Armstrong en 1955; Sammy Price y Count Basie en 1956.

No obstante, el caso de España matiza la idea, común entre los historiadores y musicólogos estadounidenses, de que el jazz no fue patrocinado oficialmente como diplomacia cultural hasta la primavera de 1956, con la gira de Dizzy Gillespie.[40] En primer lugar, el jazz tuvo una presencia nada desdeñable en las grabaciones que la Embajada de los Estados Unidos facilitó a Radio Madrid desde la Segunda Guerra Mundial, colaboración que continuó vigente en los años cincuenta. Este género musical encontró un espacio privilegiado en dicha emisora desde 1944 con la *Hora americana*, desde 1946 con *Casino fin de semana*, y en los años cincuenta con *Álbum de Norteamérica*.[41] En segundo lugar, el jazz estuvo presente en los conciertos de música "clásica" subvencionados que se celebraron en España entre 1952 y 1955, pero sólo si integramos la visión de los destinatarios de aquella diplomacia cultural. Tanto el *Concierto para clarinete* de Copland como *Rhapsody in Blue*, *An American in Paris* o *Porgy and Bess* de Gershwin fueron calificadas por los medios españoles como obras jazzísticas. En tercer lugar, varias instituciones norteamericanas habían financiado conciertos de jazz en España antes de la gira de Gillespie: las *big bands* de los portaaviones Coral Sea y Franklin Roosevelt actuaron en clubes y ateneos de Barcelona en 1953, "por cortesía del ejército estadounidense", la Casa Americana de Madrid financió y organizó la actuación de una Orquesta de Jazz Sinfónico en 1955, y el propio gobierno norteamericano, apoyado en la American National Theather Academy (ANTA), subvencionó un Festival Gershwin en enero y febrero de 1956.

El éxito de estos conciertos de jazz fue inesperado y abrumador, y animó a las autoridades norteamericanas a efectuar

---

[38] Lorenzo Delgado, "Cooperación cultural y científica en clave política: Crear un clima de opinión favorable para las bases USA en España", en Lorenzo Delgado y María Dolores Elizalde (eds.), *España y Estados Unidos en el siglo XX*. CSIC, Madrid, 2005, pp. 207-243; Pablo León Aguinaga, "Los canales de la propaganda norteamericana en España, 1945-1960", *Ayer*, núm. 75/3, 2009, pp. 133-158.

[39] Kenneth Osgood, *Total Cold War: Eisenhower's Secret Propaganda Battle at Home and Abroad*, University Press of Kansas, Lawrence, 2006, p. 225.

[40] Graham Carr, "Diplomatic Notes: American Musicians and Cold War Politics in the Near and Middle East, 1954-1960", *Popular Music History*, núm. 1/1, 2004, pp. 37-63; Lisa E. Davenport, *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*, University Press of Mississippi, Jackson, 2009; Osgood, *Total Cold War*, *op. cit.*; Penny M. von Eschen, *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2004.

[41] Iván Iglesias, "Improvisando aliados: El jazz y la propaganda franquista de la Segunda Guerra Mundial a la Guerra Fría", en Ana Cabana Iglesia, Daniel Lanero Táboas y Victor Santidrián Arias (eds.), *VII Encuentro de Investigadores sobre el Franquismo*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2010, p. 531.

un esfuerzo económico aún mayor con la financiación de una de sus figuras internacionales más destacadas y polifacéticas: Lionel Hampton. Sus conciertos en Madrid, patrocinados por la Embajada de Estados Unidos, se celebraron el 14 y el 15 de marzo de 1956, dos semanas antes de que la banda de Gillespie inaugurara las giras de músicos de *jazz* bajo los auspicios del Departamento de Estado. Hampton grabó en Madrid un extravagante disco titulado *Jazz Flamenco*, distribuido con éxito en Estados Unidos y en España por la discográfica RCA-Victor. Cuando la revista *Down Beat* reseñó el álbum, el crítico señaló que la importancia diplomática de la gira y del disco de Hampton excedía indudablemente el valor de la música misma.[42]

En aquella grabación participó un joven pianista ciego, Tete Montoliu, principal artífice del avance del *bebop* en España desde finales de los años cuarenta. El llamado "jazz moderno" había despertado el interés de algunos músicos y aficionados españoles después de la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, con las estancias del saxo tenor Don Byas en Barcelona y Madrid en 1947 y 1948. Con Montoliu, que iba a convertirse en el *jazzman* español más internacional e influyente, el *bebop* abandonó paulatinamente la marginalidad en España desde finales de los años cincuenta. En este sentido, la participación de Tete en algunos de los principales festivales de jazz europeos como Cannes en 1958, San Remo en 1959 y Berlín y Comblain-la-Tour en 1961, fue a la vez indicio y causa de su prestigio a nivel continental. Ese renombre le permitió concentrarse cada vez más en el jazz, aunque buena parte de sus actuaciones de entonces tuvieran lugar en Alemania y Dinamarca, y facilitó que fuera encontrando su propio estilo. Si sus registros para Philips (1957) y Saef (1958) eran prácticamente miméticos respecto a su admirado Art Tatum, por un lado, y al Modern Jazz Quartet de *Django*, por otro, el EP que grabó con su quinteto en febrero de 1962 para el sello Zafiro muestra ya a un Montoliu mucho más original e inventivo. En esta grabación se aprecia la característica conjunción de virtuosismo, nitidez y equilibrio del pianista catalán, particularmente notoria en su preferencia por el registro medio, el sonido percusivo, el movimiento cromático ágil y cadencioso de su mano derecha y el *comping* discreto y minimalista de su izquierda.

En los años sesenta, el jazz continuó formando parte de la propaganda de la dictadura. La actividad jazzística se vio reforzada con el reajuste ministerial de julio de 1962, con los nombramientos de Manuel Fraga como Ministro de Información y Turismo y de Manuel Lora-Tamayo como Ministro de Educación. La censura hacia el jazz prácticamente desapareció desde 1964, un cambio facilitado por la consolidación del jazz moderno, que raramente tenía letra. El jazz cumplió una función propagandística importante para la dictadura en aquella década: mostrar al régimen como un Estado cercano a las inquietudes culturales de los estudiantes universitarios, que llevaban dando serios quebraderos de cabeza a las autoridades franquistas desde mediados de los años cincuenta. Es en este contexto donde hay que inscribir la permisividad del régimen hacia las actividades jazzísticas de los Colegios Mayores Universitarios de Madrid, Barcelona, Sevilla o Zaragoza, los ciclos sobre jazz de algunas organizaciones sindicales, la presencia del jazz en los Festivales de España y, sobre todo, los conciertos que se celebraron en el auditorio del Ministerio de Información y Turismo entre 1965 y 1968, todos ellos a precios populares y especialmente dirigidos a los jóvenes, en presencia de varias de las principales autoridades del régimen.

A pesar de esta continuidad en la indulgencia oficial hacia el jazz y sus usos propagandísticos, varios acontecimientos y

[42] "Lionel Hampton: Jazz Flamenco", *Down Beat*, 30 de mayo de 1957.

procesos jalonan el trienio 1959-1961 como un periodo de profundos cambios en la recepción del jazz en España. Aquellos años marcaron el abandono de la política económica autárquica y los primeros efectos del nuevo programa de reforma económica, el Plan de Estabilización, que sentó las bases para una economía de libre mercado y la difusión de una cultura del ocio. En 1959 la industria musical movía anualmente en España un millón de dólares; seis años después, ese montante se había multiplicado por diez.[43] La interacción entre esa liberalización económica y la consolidación de varios procesos logísticos, mediáticos y empresariales iniciados en 1953 fue crucial para el desarrollo del jazz en España.

En primer lugar, aquellos años quedaron terminadas y operativas las cuatro bases militares norteamericanas proyectadas en los acuerdos de 1953, cerca de Madrid, Zaragoza, Sevilla y Cádiz. Por un lado, supusieron la llegada a España de gran cantidad de militares estadounidenses, algunos de ellos músicos, y de discos, libros e instrumentos de jazz. Por otro, sus emisoras comenzaron a radiar programas diarios de jazz en frecuencia modulada (FM) como *Jazz Is My Beat* y *The Big Bands*, así como *Music USA*, presentado por Willis Conover en la emisora The Voice of America. Además, las bases sirvieron como escenario para la actuación de orquestas y músicos que, una vez en Madrid o en Sevilla, podían ser contratados por los clubes de jazz por sumas más asequibles. Dos ejemplos tempranos fueron los conciertos de Bud Powell y de Donna Hightower en la base de Torrejón (Madrid) en noviembre de 1960. Procedentes de París, ambos tocaron aparte esos días en el Whisky Jazz Club de Madrid y, en el caso de Hightower, en Televisión Española.

---

[43] "Spain Coming into Its Own as a Record Industry Hub", *Billboard*, 6 de noviembre de 1965.

La *big band* de la XVI División del ejército norteamericano, establecida en la base de Torrejón, también apareció regularmente en los clubes de jazz de Madrid y Bilbao desde principios de los años sesenta.

En segundo lugar, el jazz inició en los sesenta una nueva relación con los medios de comunicación. En 1961 podían escucharse en las emisoras de Madrid y Barcelona seis programas dedicados parcial o completamente al género, y el número iría en aumento en los años siguientes con la aparición de nuevos espacios jazzísticos en las radios de Valencia, Bilbao, Sevilla, Vich, Valencia, Mallorca y Granada. Los programas que supusieron un hito en la difusión de esta música en España fueron *Jazz selección* (1958-1965) a cargo de Enrique Vázquez y Javier Coma en Radio Nacional de España-Barcelona, y Club de Jazz de Radio Nacional de España, que comenzó sus transmisiones en octubre de 1963, realizado por el escritor y crítico musical del diario *Madrid*, Juan María Mantilla, y presentado por el jefe de emisiones de la cadena oficial y locutor predilecto del régimen, Matías Prats. Por su parte, Televisión Española, aunque comenzó su programación diaria en 1956, no tuvo una incidencia social relevante hasta los años sesenta. A pesar del fugaz paso por la pantalla de músicos como Quincy Jones en 1960, Peanuts Holland en 1961, o Chet Baker en 1963, el jazz no contó con una presencia regular en la televisión pública hasta el estreno del programa dominical *Discorama* que, dirigido y presentado por Pepe Palau, se mantuvo en antena de febrero de 1964 a septiembre de 1965. A él le siguió una serie de programas realizados por José Carlos Garrido: *Gama 67*, *Estudio en negro* y *Jazz vivo*.

En tercer lugar, algunas de las discográficas que entonces distribuían parte del llamado "jazz moderno", el *bebop* y sus derivados, se establecieron entonces en España o firmaron convenios con sellos españoles. Con ello se sumaron a las discográficas que

se habían instalado en España antes de 1953 (EMI) y a las que lo habían hecho en la segunda mitad de los cincuenta (RCA y Decca). El sello Belter había conseguido la distribución en exclusiva de las grabaciones de Vanguard a principios de 1957. En 1961, Hispavox y Discophon llegaron a un acuerdo con los sellos neoyorquinos Reprise y Seeco, respectivamente. Aquel mismo año, Iberofon firmó con la discográfica francesa Bel Air, Odeón comenzó también a distribuir Capitol, y las grabaciones de Warner llegaron a España a través de Ediciones Modernas. Al año siguiente, Philips incrementó la promoción de sus títulos de jazz en España a través de la organización Inderdisc (que incluía los catálogos de sellos como Blue Note, Riverside y Contemporary), e Hispavox firmó un contrato con Columbia para distribuir su catálogo en exclusiva. Poco después, Hispavox consiguió también la comercialización de los sellos Impulse! y Atlantic.

En cuarto lugar, si las empresas privadas norteamericanas no habían sido particularmente influyentes en la difusión del jazz en España durante los años cincuenta, la situación cambió en el decenio siguiente. El presidente de Coca-Cola, James A. Farley, anticomunista furibundo, mantuvo periódicamente desde 1948 entrevistas con el general Franco, y en 1955 recibió la prestigiosa Encomienda de Isabel la Católica por "los excepcionales servicios prestados a la causa de la amistad hispano-norteamericana".[44] La compañía financió varias de las actuaciones de jazz más destacadas de la década de los sesenta en España: los dos conciertos de Buck Clayton en Barcelona en 1961; las actuaciones de Bill Coleman en Barcelona en 1961, y en Madrid y Bilbao en 1962; el concierto de Peanuts Holland en Barcelona en 1962; el recital de Donna Hightower en Madrid en 1963; las actuaciones en Madrid de The

[44] "Condecoración española a Mr. Jim Farley", *ABC (Madrid)*, 4 de mayo de 1955.

Modern Jazz Quartet y de The Mainstream Jazz Group, un quinteto compuesto por Coleman Hawkins, Sir Charles Thompson, Harry Edison, Jimmy Woode y Jo Jones en 1964; y la actuación en solitario de Earl Hines en Barcelona en 1966. La compañía norteamericana colaboró también en la subvención del American Folk Blues Festival, que en 1965 reunió en Barcelona a figuras del *revival* del *blues* como John Lee Hooker, Fred McDowell, Roosevelt Sykes o Big Mama Thornton. Por otra parte, su gran rival, Pepsi-Cola, también llevó a cabo algunas iniciativas, aunque más modestas: en 1960 facilitó la segunda visita de Louis Armstrong a España, que consistió en una rueda de prensa en el aeropuerto de Barcelona, aprovechando el viaje de una gira por África que aunaba publicidad comercial y diplomacia cultural, y en 1961 copatrocinó los dos conciertos de Buck Clayton en Barcelona.

Las nuevas posibilidades ofrecidas por la conjunción de permisividad oficial, patrocinio privado y nuevos medios de difusión en los sesenta fueron aprovechadas por músicos y aficionados para impulsar definitivamente el jazz en España y, a la vez, para legitimarlo pública y definitivamente como arte. Esta nueva configuración del jazz se llevó a cabo fundamentalmente en el seno de selectos clubes y revistas de jazz de Madrid y Barcelona. El Whisky Jazz Club de Madrid (inaugurado en abril de 1959) y el Jamboree Jazz Cava de Barcelona (abierto en enero de 1960) fueron los distinguidos espacios en los que se reunieron los aficionados de ambas ciudades. En ellos tocaron regularmente los principales músicos de jazz españoles de aquellos años, los pianistas Tete Montoliu, Juan Carlos Calderón y Ricard Miralles, los saxofonistas Pedro Iturralde y Vladimiro *Vlady* Bas, los trompetistas Joe Moro y José Luis Medrano, el trombonista José Chenoll, los contrabajistas Jaime Pérez y Carlos Casasnovas o los baterías Enrique Llácer *Regolí*, Ramón Farrán y Pepe Nieto, además de dos españoles de adopción sin los cuales resulta incomprensible el jazz moderno en España, el

contrabajista suizo Eric Peter y el batería alemán Peer Wyboris. Varios de ellos compartieron escenario en aquellos clubes con figuras como Don Byas y Stéphane Grappelli en 1961, Gerry Mulligan, Carmen McRae y Albert Nicholas en 1962, Chet Baker, Lou Bennett y otra vez Grappelli en 1963, Dexter Gordon y Donald Byrd en 1964 y 1965, Pony Poindexter y Lee Konitz en 1965, Paul Bley en 1966, Lou Bennett de nuevo desde 1967 en adelante, y Hampton Hawes en 1968, entre otros.

Buena parte de las opiniones y debates de los asistentes quedó impresa en la única publicación especializada de esos años: *Aria Jazz*. La creación jazzística fue configurada en sus páginas como un capital cultural minoritario, opuesto a las expectativas del gran público y al afán de beneficio económico. Los críticos ejercieron como árbitros del gusto y como primeros historiadores del género en España. El jazz necesitaba de una genealogía propia, orgánica y autorreferencial, y el llamado "jazz moderno" fue entendido como una evolución lógica y necesaria. Las innovaciones estilísticas se valoraron cada vez más en función de ese progreso histórico. Si la actuación de Ornette Coleman en el club Jamboree de Barcelona en octubre de 1965 fue reseñada en *Aria Jazz* todavía con frialdad, tres años después los experimentos del saxofonista norteamericano fueron ya considerados la mejor prueba de "la marcha eterna e indeleble del arte, que va siempre por delante del aficionado".[45]

Aquel discurso fue compartido por los nuevos *Hot Clubs* constituidos entonces: Granada y Sabadell en 1962, Sevilla en 1963 y Oviedo en 1965, que se sumaron a los de Barcelona, Madrid, Granollers, Vilafranca del Penedès, Terrassa y Bilbao. Los conciertos de jazz más celebrados de la segunda mitad de los años sesenta en España fueron fundamentalmente una iniciativa de estos clubes en colaboración con otros agentes privados. Un buen ejemplo: las actuaciones conjuntas de Duke Ellington y Ella Fitzgerald en Barcelona y Madrid en enero y febrero de 1966, en el contexto de una gira europea organizada por el empresario norteamericano George Wein. La relevancia otorgada al "jazz moderno" fue ratificada a finales de los años sesenta por los dos primeros festivales periódicos de jazz que se celebraron en España, pronto convertidos en referentes europeos: Barcelona y San Sebastián. En el de Barcelona, sobre todo, al lado de figuras de siempre como Earl Hines, Duke Ellington, Count Basie, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Sarah Vaughan o Miles Davis, se dieron cita entre 1966 y 1975 algunos de los principales músicos encuadrados habitualmente tanto en el *hard-bop* (Art Blakey, Sonny Rollins, Max Roach, Charles Mingus, Roy Eldridge, Wayne Shorter, Horace Silver, Nathan Davis, Albert Mangelsdorff) como en el *cool* (Dave Brubeck, Paul Desmond, Gerry Mulligan, Stan Getz, Dusko Gojkovic, The Modern Jazz Quartet), e incluso en la vanguardia modal y *free* (McCoy Tyner, Sun Ra).

En aquellas asociaciones, locales y festivales, el jazz también fue construido paulatinamente como un emblema de los valores artísticos de libertad, de creatividad, de espontaneidad, que la dictadura llevaba dos décadas intentando reprimir. Tuvo sus espacios predilectos en los clubes de jazz, frecuentados por cineastas, actores, escritores y artistas plásticos emblemáticos del antifranquismo, y en algunas de las revistas españolas más censuradas por la dictadura como *Destino*, *Triunfo*, *Cuadernos para el diálogo* o *Cambio 16*. Frente a la contestación principalmente física de los años cuarenta, el *jazz* ponía ahora música a una subversión política racional e intelectual. Con ese significado erudito, liberal e inconformista se volvió recurrente en no pocas manifestaciones estéticas del momento. Si hasta entonces en

[45] Paco Montes, "Ornette Coleman: The Empty Foxhole", *Aria Jazz*, núm. 62, febrero de 1968, p. 28.

España las referencias literarias al *jazz* se habían limitado prácticamente a algunas tendencias poéticas y teatrales, las novelas de muchos de los originales escritores que comenzaron a publicar en el tardofranquismo como Juan García Hortelano, Francisco Umbral, Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, José María Guelbenzu o Vicente Molina Foix, aludieron a él frecuentemente. Lo mismo ocurrió en el cine, donde el jazz puso banda sonora a géneros como el cómico, el negro, el policiaco o el de terror, cuyo auge fue paralelo al desarrollismo económico y a la tímida apertura cultural.[46]

El jazz se había establecido como un arte autónomo en el discurso de críticos y aficionados, pero la gran mayoría de músicos distaba de poder vivir exclusivamente de él. La primacía del jazz moderno y su separación de lo comercial aisló progresivamente al género de las mediaciones económicas de masas. En 1971, todos los directores de las grandes discográficas estaban de acuerdo en señalar que el jazz constituía sólo un 2-3% de las ventas musicales en España.[47] En consecuencia, los mayores virtuosos españoles del jazz del segundo franquismo trabajaron a menudo y sin excepciones como músicos de estudio, en todo tipo de géneros y estilos. Por otra parte, muchos de los principales discos de jazz de aquellos años se vincularon parcialmente a reclamaciones políticas o identitarias, actuando a la vez como reflejo y configuración de la citada efervescencia intelectual y cultural.

A mediados de los sesenta pertenecen las primeras grabaciones comerciales de jazz moderno de reconocida entidad y

---

[46] Para una relación detallada de las películas españolas con *jazz* estrenadas durante el franquismo, sigue siendo imprescindible la recopilación de Joaquim Romaguera i Ramió en su libro: *El jazz y sus espejos*, vol. 1, Ediciones de la Torre, Madrid, 2002, pp. 76-102.

[47] "Ten Questions for the Spanish Music Industry", *Billboard*, 20 de noviembre de 1971.

ostensible originalidad hechas en España, debidas a Tete Montoliu. Cabe destacar sus registros realizados en Barcelona en el verano de 1965, junto al contrabajista Eric Peter y el baterista Billy Brooks. Fueron editados por Concèntric, uno de los sellos emblemáticos del revitalizado nacionalismo catalán, en dos discos de larga duración que llevaron por título *A tot jazz*. En ellos, presididos por el diálogo constante y fluido de los tres instrumentos, destacan la capacidad de Montoliu para traducir los *licks* de las grandes figuras del jazz de entonces de modo absolutamente personal y su versatilidad para moverse del fraseo más lírico y delicado en "Lament" o "Sometime Ago" a la energía, el virtuosismo y la densidad *hardbop* de su extensa y electrizante versión de "Au Privave". En los meses siguientes, Montoliu grabó tres discos con cantantes. El primero, en el que Núria Feliu interpretaba varios estándares del jazz con letras en catalán, se convirtió pronto en uno de los discos emblemáticos de la *Nova Cançó*, un movimiento nacionalista que defendía el uso del catalán en la música y en el arte.[48] En los dos siguientes, Montoliu acompañó a una joven de voz grave, amplio registro y cuidada afinación, Elia Fleta, que con su capacidad para el *swing* y la improvisación *bop*, en la línea de su admirada Sarah Vaughan, iba a dominar el jazz vocal de la siguiente década en España.[49]

Una de las estrategias de innovación que con los años se rebelaría más afortunada comercialmente fue la creación de híbridos que integraran sistemática y extensivamente en el

---

[48] *Núria Feliu with Booker Ervin*, 1965. LP 12", Edigsa CM 119.

[49] *Tete Montoliu presenta Elia Fleta*, 1966, EP 7", Concentric 6038-ZC; *Elia Fleta con Tete Montoliu Trío*, 1967, EP 7", Concentric 6043-ZC. Fleta grabó también en 1966 otro EP con el Jazztet de Madrid liderado por el pianista Juan Carlos Calderón: *Elia Fleta y el Jazztet de Madrid*, 1966, EP 7", Columbia SCGE 81 132.

jazz elementos de la música española, y en particular del flamenco. Los primeros experimentos de este tipo fueron obra del saxofonista Pedro Iturralde: tres discos, publicados entre 1967 y 1968, que combinaron el *hard bop* con el acompañamiento de guitarristas flamencos (Paco de Antequera y un jovencísimo Paco de Lucía), y elementos formales como la escala andaluza y el compás de soleá.[50] Iturralde hizo además en estos álbumes guiños a la subversión política de dos maneras: tomando como fuente de sus temas las *Canciones populares españolas* del poeta Federico García Lorca, un personaje siempre incómodo para la dictadura por su fusilamiento a manos de autoridades franquistas en 1936, y utilizando modelos y fórmulas musicales entonces asociadas al "gitanismo", estilo desarrollado por el cantaor Antonio Mairena e identificado por algunos grupos intelectuales y universitarios con la oposición política al régimen.[51] En febrero de 1968, la discográfica Hispavox grabó una sesión de madrugada en el Whisky Jazz, aprovechando la estancia del célebre pianista norteamericano Hampton Hawes en Madrid, con el propio Iturralde en los saxos y en la flauta, Eric Peter en el contrabajo y Peer Wyboris en la batería. Pese a editarse muchos años después, ya en disco compacto, el álbum de aquel excepcional cuarteto permanece como uno de los monumentos de la historia del jazz moderno en España y una prueba del nivel jazzístico que podía escucharse entonces en la noche madrileña.

---

[50] Pedro Iturralde. *Jazz Flamenco*, 1967, LP, 33 1/3 r. p. m., Hispavox HHS 11-128; Pedro Iturralde. *Jazz Flamenco (2)*, 1968, LP, 33 1/3 r. p. m., Hispavox HHS 11-151; Pedro Iturralde Quintet and Paco de Lucía. *Flamenco Jazz*, 1968, LP, 33 1/3, SABA SB 15 143.

[51] Iván Iglesias, "La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el jazz-flamenco", *Revista de Musicología*, núm. 28/1, 2005, pp. 826-838.

Durante la primera mitad de 1969, el jazz pareció recibir en España varios golpes mortales con el cierre de los dos clubes principales de Madrid y Barcelona, el Whisky Jazz y el Jamboree, con la desaparición de la revista *Aria Jazz*, pero también con la reorganización del gobierno. El régimen, incapaz de encauzar las reivindicaciones de la disidencia y receloso del avance de la izquierda entre los estudiantes, optó por medidas intransigentes y represivas. En un intento reaccionario y agónico por mantenerse, el Consejo de Ministros proclamó en enero el "Estado de Excepción" y recrudeció la censura para evitar el avance del aperturismo cultural que, según el nuevo vicepresidente, el almirante Carrero Blanco, había conducido a España a un notorio deterioro moral y político. Este giro político obligó a la oposición intelectual y estudiantil a replegarse durante unos meses pero, a la larga, no hizo sino radicalizar el movimiento antifranquista.[52]

Aquí entró en juego algo que se había ido consolidando al paso de los años sesenta: la vinculación del jazz a los espacios y ambientes artísticos y universitarios. La matrícula de la enseñanza superior se había triplicado durante aquella década debido, en buena medida, al ascenso de las clases medias. La relativa indulgencia oficial hacia algunas actividades culturales no explícitamente políticas, para contentar a la juventud estudiantil, había llenado conferencias y conciertos dedicados al jazz en los Ateneos de Madrid y Barcelona y en las principales universidades españolas desde principios de los sesenta. Iniciada la nueva década, el jazz se estableció sólidamente en estos espacios intelectuales y universitarios, relacionándose con la vanguardia experimental y compartiendo escenarios con expresiones musicales antifranquistas como el incipiente movimiento

---

[52] Pere Ysàs, *Disidencia y subversión: La lucha del régimen franquista por la supervivencia, 1960-1975*, Crítica, Barcelona, 2004.

contestatario de cantautores, en locales como la Cova del Drac en Barcelona o el Colegio Mayor San Juan Evangelista en Madrid. Vinculado a un sector joven del público, el jazz se sumó así a las numerosas corrientes culturales que configuraron una conciencia democrática y cuya presión influyó en el progresivo debilitamiento de la dictadura hasta su final en 1975.

En estas circunstancias, los músicos de jazz españoles comenzaron a experimentar con el *free* y la fusión, que durante los primeros años setenta fueron la gran novedad en el país. Las visitas de Ornette Coleman en octubre de 1965, Albert Mangelsdorff en marzo de 1966, Paul Bley en abril de 1966, y Roger Grosjean en mayo de 1967, dieron a conocer en directo la vanguardia jazzística, pero la improvisación libre tardó bastante en arraigar en el jazz español. El jazz eléctrico, en cambio, tuvo mayor aceptación, sobre todo en nuevas salas como Raíces en Madrid o Zeleste en Barcelona. Ya he mencionado que los intérpretes españoles de jazz participaron a menudo en otros géneros musicales como músicos de estudio en los años sesenta. Por otra parte, a finales de aquella década, varios grupos generalmente asociados al *rock* se acercaron al jazz, como la banda barcelonesa Lone Star, que con una formación en la línea de The Modern Jazz Quartet (vibráfono, piano, contrabajo y batería) experimentaron con temas que iban desde la canción tradicional a la música clásica, la sintonía televisiva y estándares del *rhythm'n'blues* y del jazz.[53]

En Barcelona, grupos de fusión y de la llamada "música laietana", un *rock* progresivo con tintes identitarios catalanistas y mediterraneístas, hicieron desde 1971 incursiones en los nuevos caminos abiertos por Miles Davis, la Mahavishnu Orchestra, Weather Report o Return to Forever. A los grupos Máquina! y Om, pioneros de corta vida, le siguieron Jarka, Fusioon, Iceberg, la Orquestra Mirasol y Música Urbana, entre otros, en locales como la sala Zeleste y discográficas como Edigsa, Concèntric o Als 4 Vents. Allí se fraguaron músicos imprescindibles de la fusión como Joan Albert Amargós, Carles Benavent, Manel Camp, Salvador Font, Enric Herrera, Jordi Sabatés, Toti Soler o Max Sunyer. En Madrid, cabe destacar los tres discos surgidos entre 1972 y 1973 de la colaboración de Pepe Nieto y Vlady Bas para el sello Acción, creado por la SER, principal cadena española de radiodifusión. Tras *Viva Europa!* y *Rompiendo la barrera del sonido*, en los que hicieron una original aproximación a la fusión y el *funky*, Nieto y Bas publicaron *Free Jazz: Vlady Bas en la Universidad*, una grabación en directo realizada en Madrid en 1973 ante un nutrido público, a juzgar por los aplausos que pueden oírse en el álbum. En ella, los cuatro participantes (Vlady Bas al saxo alto, Juan Carlos Calderón al piano, David Thomas al contrabajo y Pepe Nieto a la batería) desarrollaron una larga improvisación en dos partes, más cercana, no obstante, al jazz modal que a los experimentos de Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler o Sun Ra. En 1975 surgió en Madrid el grupo Dolores, uno de los conjuntos más originales de aquellos años, que hacían una fusión *jazz-rock* claramente influida por Weather Report, pero mezclada con elementos de la música española y, en concreto, andaluza. Tres años después también se dio a conocer en la capital el grupo Guadalquivir, con un perfil muy similar aunque ligeramente más orientado al *rock*.

El jazz en democracia (1975-2011)

La transición a la democracia, iniciada tímidamente en 1975 tras la muerte de Franco y completada a finales de 1978 con la entrada en vigor de la nueva Constitución (si bien algunos historiadores

[53] Lone Star, *Lone Star en Jazz*, 1968, LP, 33 1/3 r. p. m., La Voz de su Amo LCLP, 1462.

la extienden hasta 1982) desencadenó una serie de procesos de cambio que se consolidaron durante las tres primeras legislaturas del gobierno del Partido Socialista Obrero Español (1982-1993). En los años ochenta y los primeros noventa se asienta en España un nuevo modelo político, económico, social y cultural, presidido por la legitimación y el fortalecimiento de las instituciones democráticas, la integración en los organismos europeos e internacionales, el desarrollo tecnológico y la bonanza económica, la implantación de un sistema de prestaciones y servicios sociales públicos, el reconocimiento de la pluralidad cultural del Estado español, y la acelerada importación y adaptación de paradigmas, manifestaciones y tendencias artísticas foráneas.

España formó parte del proceso de integración europea iniciado con el Acta Única Europea en 1986 y consolidado con la firma del Tratado de Maastricht de 1992. La modernidad cultural fue un capital enarbolado por las nuevas instituciones democráticas, tanto estatales como autonómicas, para dejar visiblemente atrás el pasado reciente y publicitar el nuevo Estado de Derecho. La inversión total en cultura aumentó en dos tercios entre 1982 y 1986, y continuó incrementándose en los años siguientes. Aunque el jazz no estuvo entre los principales beneficiarios de esta promoción, sí se vio afectado por ella, directa e indirectamente. En este primer quindenio democrático, sobrevivió primero y maduró después, gracias a varios espacios, medios e instituciones fundamentales.

En primer lugar, a los festivales internacionales de Barcelona y San Sebastián se les sumaron otros nuevos como Getxo, Vitoria-Gasteiz, Madrid, Terrassa o Valencia, cuya entidad y regularidad los situó entre los principales eventos jazzísticos de Europa. A ellos hay que añadir los que se celebraron intermitentemente entre mediados de los ochenta y primeros años noventa, cuando la prosperidad económica y las ansias de modernidad llevaron a instituciones públicas (como la recién

creada Oficina de Coordinación Artística) y a asociaciones privadas a descentralizar ligeramente la práctica y la afición al jazz en España mediante programaciones locales. Fueron muchos los festivales que comenzaron entonces su andadura, varios de ellos sin continuidad, llevando el jazz a ciudades en las que hasta entonces había sido marginal o prácticamente desconocido: Almería, Badajoz, Burgos, Cádiz, Cartagena, Castellón, Granada, Huesca, Ibiza, Lugo, Málaga, Murcia, Palma de Mallorca, Pontevedra, Santiago de Compostela, Santander, Sevilla, Tenerife, Valladolid o Zaragoza.

En segundo lugar, tan importante o más que la subsistencia y el aumento de festivales fue la proliferación de clubes de jazz en vivo. Cualquier nuevo local servía a la vez como modelo y acicate para otros en la misma ciudad o en localidades cercanas. Aun si nos ceñimos a aquellos locales de entidad y pervivencia reseñables, las posibilidades de escuchar jazz semanalmente se incrementaron de manera inaudita en la mayor parte de España. En Madrid, junto al ya prestigioso local del Colegio Mayor San Juan Evangelista, el Johnny, figuraron pronto el Café Berlín, el Balboa Jazz y el Cerebro Jazz; ya en democracia se fundaron otros que hoy todavía permanecen como referentes de la capital: el Jazz Bar, El Despertar, la Sala Clamores, el Café Central, el Segundo Jazz Club o el Populart. En la Barcelona de la transición y los primeros años de democracia fueron imprescindibles La Cova del Drac, la Sala Zeleste, el Club Satchmo y el Jazzman, y entre mediados de los ochenta y principios de los noventa La Boîte, L'Eixample, Jazz Sí, un recuperado Jamboree y el Harlem Jazz Club. Los clubes de jazz en vivo arraigaron también en otros municipios catalanes, como ejemplificaron la Jazz Cava en Terrassa (Barcelona) y el Sputnik en Solsona (Lleida). Hacía tiempo que Valencia, tierra de abundantes y grandes músicos, buscaba un hueco preferente en la escena jazzística española. Su turno llegó desde finales

de los años setenta, primero en el local Tres tristes tigres (1977-1979) y desde 1980 en las *jam sessions* de la Societat Coral El Micalet y, sobre todo, en el Perdido Club de Jazz. A partir de principios de los noventa, el jazz valenciano, consagrado como baluarte *bopper*, tuvo sus espacios privilegiados en los hoy todavía célebres Jimmy Glass (desde 1991) y Black Note (desde 1993). Entre los clubes andaluces fueron pioneros el Blue Moon en Sevilla, el Georgia en Almería, el Chubby Cheek en Jaén, el Blue Sax en Málaga, y los granadinos Eshavira y El Secadero. Otra comunidad autónoma en la que entonces se difundieron notable y sólidamente los locales de jazz en vivo fue Galicia: en 1980 abrieron sus puertas el Dado Dadá en Santiago de Compostela, y el Filloa Jazz en A Coruña, y seis años después hicieron lo propio el Café Latino en Ourense y el Clavicémbalo en Lugo. Euskadi inauguró también en esta época sus primeros clubes de jazz con continuidad, el Be Bop Bar y el Altxerri de San Sebastián, a los que más tarde se uniría con fuerza La Bilbaína. Otro decano del jazz en España vio la luz en Pamplona en 1982, el Boulevard Jazz Bar. El jazz en Castilla y León encontró sus primeros escenarios más o menos estables en locales como el Birdland Bar y el Corrillo en Salamanca, La Cueva del Jazz en Zamora, el Gran Café en León, y el Café España de Valladolid. El movimiento centrífugo llegó también a las islas españolas: tras el éxito limitado y perecedero de algunos clubes insulares durante el tardofranquismo, el jazz canario despegó definitivamente en el Blue Note de Tenerife, y el género tuvo en Mallorca su centro neurálgico en el Sa Clau Jazz desde 1990. Si bien es verdad que no todos estos clubes empezaron apostando por el jazz, la mayoría lo convirtieron pronto en uno de sus símbolos de identidad.

En tercer lugar, la radio y la televisión se convirtieron por vez primera en agentes reales de difusión del jazz en España, una vez que la frecuencia modulada se convirtió prácticamente en una obligación para las emisoras con programas musicales, se aumentó la potencia de radiodifusión y el televisor se generalizó en los hogares.[54] Esta divulgación estuvo ligada a nombres propios de la radio y la televisión españolas como Juan Claudio Cifuentes, Paco Montes, Albert Mallofré o Rafael Fuentes, entre otros, que se habían formado jazzísticamente en la España del segundo franquismo. Cifuentes, "Cifu para los amigos" en sus propias palabras, ha sido el principal responsable de un programa, *Jazz porque sí*, que se ha mantenido ininterrumpidamente en antena desde 1971, pasando por cinco emisoras distintas: Radio Popular (1971-1974), Radio España (1974-1982), Antena 3 Radio (1982-1987), Cadena 100 (1987-1998) y Radio Clásica de Radio Nacional de España (de 1998 a la actualidad). Además, el inagotable y reiteradamente premiado *Cifu* fue también el guionista y presentador del espacio semanal de Televisión Española *Jazz entre amigos*, realizado por Javier Díaz Moro, que durante siete años, entre 1984 y 1991, sirvió como escaparate para el jazz español e internacional. Otro de los principales críticos de la revista *Aria Jazz* en la segunda mitad de los sesenta, Paco Montes, fue el artífice de programas radiofónicos de referencia durante el primer quindenio democrático como *Esto es jazz*, *Jazz internacional* o *Simplemente jazz*. Albert Mallofré, periodista atento a todo tipo de géneros musicales y activo en numerosos medios de comunicación, fue guionista y presentador del espacio *Jazz*, de Televisión Española, así como director y locutor de los principales programas de radio sobre jazz realizados en Barcelona en los años setenta y ochenta como *Clásicos del jazz*, *Jazz session* o *Jazz panorama*. Rafael Fuentes inició en los años

---

[54] Esta sección y la siguiente parten de la obra ya citada de Joaquim Romaguera i Ramió, *El jazz y sus espejos* (2002), relación en dos volúmenes de los medios de difusión del *jazz* en España desde los años veinte.

ochenta otro de los programas de jazz más escuchados y más longevos de la radio española, *Jazztamos aquí*, mantenido en antena durante casi treinta años.

En cuarto lugar, los primeros quince años de democracia fueron testigos de la publicación de revistas especializadas de contrastada calidad. La primera de tirada y alcance significativo fue *Quàrtica Jazz*, publicada en Barcelona en dos etapas, entre el verano de 1980 y finales de 1987, primero bajo la dirección de Albert Rubio y más tarde con Joan Giner como director y Miquel Jurado como editor. En el año 1990 comenzó a imprimirse en Madrid *Cuadernos de jazz*, de periodicidad bimestral, la más sólida y longeva publicación especializada que ha habido en España. A través de estas publicaciones, que mantenían vínculos con algunas de las principales discográficas de jazz, se podían comprar discos entonces muy difíciles de encontrar en las tiendas españolas. Además, estas revistas sirvieron a su vez para el mantenimiento y desarrollo de una crítica de jazz cada vez más nutrida e informada, tanto en la escasa prensa especializada como en los periódicos. A los citados Cifuentes, Montes, Mallofré, Fuentes, Giner, Jurado y Jové hay que añadir, sólo hasta 1993, los nombres de Mario Benso, Pedro Calvo, Javier de Cambra, Javier Coma, Pilar Comín, Álvaro Feito, Mingus B. Formentor, Jorge García, María Antonia García, Federico García Herraiz, José María García Martínez, Federico González, José Luis Guarner, Raúl Mao, Vicente Mensua, Jesús Moreno, Alfredo Papo, Xabier Rekalde, Quique Rivero, Joaquim Romaguera i Ramió, José Ramón Rubio, José Luis Salinas, Carlos Sampayo, Ebbe Traberg, Enric Vázquez, Antoni Vergara, y muchos más.

Por último, la formación de músicos de jazz, que durante la dictadura se había reducido al autodidactismo, los vínculos entre maestros y discípulos y la cultura de club, experimentaron notables cambios con la llegada de la democracia. Como alternativa a los conservatorios, por entonces impermeables a la música popular urbana, se fundaron nuevas escuelas de música siguiendo modelos norteamericanos, centradas particularmente en el jazz. En 1978 se creó en Barcelona el Aula de Música Moderna i Jazz, dependiente del Centre d'Estudis Musicals en un principio y autónoma desde 1980, asociada académicamente al prestigioso Berklee College of Music de Boston. Al año siguiente, Lluís Cabrera fundó el Taller de Música, que desde un principio apostó por una plantilla internacional y un enfoque del jazz en el que tuviera cabida todo tipo de sincretismos musicales. Completó su oferta docente con la celebración anual de un influyente Seminari Internacional de *Jazz*, desde 1980, y ha llegado a contar incluso con un club de música en vivo (Jazz Sí), diversos festivales, una fundación y un sello discográfico. Por otra parte, y en conexión directa con las sedes barcelonesas, en 1980 se fundó en Valencia el Estudio de Música (rebautizada un año después como "Escuela de *Jazz* Valencia"), en 1985 surgió en Madrid la Escuela de Música Creativa, y un año después se abrió también en la capital el Taller de Músicos, convertidos desde entonces en otros tres grandes referentes del jazz en España. Estos cinco centros mostraron las pautas a seguir para otros similares que se abrieron en los años siguientes, primero en Barcelona y Madrid y más tarde en otras ciudades españolas. A ellos hay que sumar numerosas escuelas musicales privadas de pequeñas ciudades (Jazzle y Studio 4 en San Sebastián, Estudio-Escola de Música en Santiago de Compostela, Baio Ensemble en Vigo) que aunque no centraran su formación exclusivamente en el jazz lo incluyeron en su oferta educativa desde los años ochenta.

Los músicos fueron, al mismo tiempo, receptores y catalizadores de estos nuevos procesos y medios. No cabe duda de que la política exterior socialista, basada en igual medida en el europeísmo y el atlantismo, tuvo consecuencias prácticas en las relaciones culturales. La entrada en la OTAN en 1982, ratificada

en referéndum cuatro años después, el Convenio de Cooperación para la Defensa entre España y Estados Unidos firmado en 1988, la integración en la Unión Europea en 1986 y en 1991, el éxito de la Presidencia comunitaria en 1989, y la participación militar con la ONU en la Guerra del Golfo en 1991, entre otros hitos diplomáticos, facilitaron los intercambios y el acceso a becas, visados y subvenciones.[55] La mejora de la situación económica, de la inversión pública y de las relaciones exteriores hizo que la creciente presencia en España de figuras del jazz norteamericano y europeo quedara consolidada desde mediados de los años ochenta. Una vez mejoradas las condiciones de entrada y financiación, los festivales, los clubes y las escuelas de música podían intentar, entre todos y muy precariamente, su permanencia y aprovechamiento durante algo más que un par de días.

La situación facilitaba que, frente a lo que había ocurrido sólo una década antes, los músicos españoles pudieran disfrutar con cierta regularidad de las actuaciones y clases de los intérpretes y profesores más prestigiosos. Inaugurada la democracia, continuaban en forma muchos de los que habían capitaneado el jazz en la España del tardofranquismo: Tete Montoliu, Pedro Iturralde, Vlady Bas, Ricard Roda, Peer Wyboris, Eric Peter, David Thomas, Jean-Luc Vallet... En los clubes (los festivales continuaron copados por músicos extranjeros) desarrollaron su carrera músicos más jóvenes, no sólo en Madrid y Barcelona sino también en Valencia, el País Vasco, Galicia o Andalucía. Fueron los primeros en conseguir becas para estudiar jazz en Nueva York o Boston y en compaginar interpretación y composición al mismo nivel de excelencia, y muchos de ellos ejercieron como profesores en las mencionadas escuelas privadas especia-

[55] Rosa Pardo Sanz, "La política exterior de los gobiernos de Felipe González: ¿un nuevo papel para España en el escenario internacional?, *Ayer*, núm 84, 2011, pp. 73-97.

lizadas en música moderna. De entre quienes destacaron en España por vez primera en los años ochenta y primeros noventa cabe destacar a los flautistas y saxofonistas Jorge Pardo y Javier Paxariño, el clarinetista y saxofonista de origen polaco Andrzej Olejniczak; los saxofonistas Ramón Cardo, Víctor de Diego, Javier Denis, Antonio Mesa, Eladio Reinón, Perico Sambeat, Abdu Salim y Malik Yakub; el trompetista Markus Breuss; los pianistas Ricardo Belda, Albert Bover, José María Carlés, Alberto Conde, Chano Domínguez, Joshua Edelman, Agustí Fernández, Horacio Icasto, Pedro Ojesto, Iñaki Salvador, Tomás San Miguel, Ignasi Terraza y Lluís Vidal; los guitarristas Tito Alcedo, Joaquín Chacón, José Luis Gámez, Carlos Gonzálbez, Ángel Rubio y Ximo Tebar; los bajistas Carles Benavent, Miguel Ángel Blanco, Manolo Calleja, Javier Colina, Miguel Ángel Chastang, Horacio Fumero, Baldo Martínez, Víctor Merlo, Francis Posé, Mario Rossy y Gonzalo Tejada; los baterías Carlos Carli, Carlos González, Ramón López, Guillermo McGill, Marc Miralta, Jorge Rossy y José Vázquez *Roper*; las cantantes Paula Bas, Amelia Bernet, Carme Canela, Laura Simó y Sonia Vallet; y grupos como A-Free-K, Clunia, Kursaal o Mozaik, entre otros.

Algunos de estos solistas fueron claves en el arraigo de la hibridación entre el jazz y el flamenco en España. Este sincretismo, iniciado por músicos norteamericanos y desarrollado por Pedro Iturralde en los años sesenta, cobró nuevo vigor desde mediados de la década siguiente con los citados grupos de fusión, por un lado, y con las colaboraciones entre Paco de Lucía y guitarristas de jazz como John McLaughlin, Larry Coryell y Al Di Meola, por otro. Será el *tocaor* gaditano quien aglutine entonces a su alrededor a jóvenes músicos procedentes de aquellos conjuntos de jazz fusión y *rock* progresivo, como el bajista Carles Benavent, el cantante y batería Pedro Ruy Blas, el flautista y saxofonista Jorge Pardo y los percusionistas Rubem Dantas y José Antonio Galicia. Con ellos renovó el

flamenco y, a la vez, profundizó en su hibridación sistemática con el jazz.

Desde finales de los años ochenta, estos músicos y otros prometedores jóvenes como los guitarristas Gerardo Núñez y Juan Manuel Cañizares, el pianista Chano Domínguez, el contrabajista Javier Colina y los percusionistas Tino Di Geraldo y Guillermo McGill, publicaron sus primeros discos de jazz-flamenco, ya como solistas. El periodo 1989-1993 marca así una nueva etapa, todavía abierta, en esta hibridación. Esta fase de intercambios constantes entre ambas músicas, amparados por el interés de algunas discográficas como Nuevos Medios, Nuba o Karonte y por el éxito de público, quedó inaugurada con una serie de álbumes novedosos, entre los que cabe destacar *Flamencos en Nueva York* (1989) de Gerardo Núñez, *Las cigarras son quizá sordas* (1991) y *Veloz hacia su sino* (1993) de Jorge Pardo, *Chano* (1993) de Chano Domínguez, y el volumen conjunto *Jazzpaña* (1993), con arreglos de Vince Mendoza y Arif Mardin, en el que Pardo, Benavent, Cañizares y Dantas compartieron micrófonos con Michael Brecker o Al Di Meola, entre otros.[56]

En estos discos se pueden ver varios ejemplos de nuevas maneras de llevar el *jazz* al flamenco, como en la versión por bulerías de "Well You Needn't" que encontramos en *Chano* y que más tarde encabezó el primer recopilatorio de *Flamenco Jazz* editado en España (Karonte, 2003). Tanto Domínguez como Javier Colina aprovechan el carácter modal de la melodía de Thelonious Monk y la fácil adaptación de la escala "andaluza" o "española" (la combinación del modo frigio mayor y del frigio menor) a la alternancia armónica original (F^7-Gb^7). El tema y cada uno de los *chorus* se mantienen en la forma AABA de 32 compases, pero el 4/4 pasa a ser un 6/8 para dar cabida a los 12 pulsos del compás de soleá. La batería se sustituye por el cajón flamenco, tocado por Guillermo McGill, y las palmas y el zapateado del *bailaor* Joaquín Grilo. Aunque este singular conjunto de percusión está muy presente en toda la pieza, tiene un protagonismo especial en el cuarto *chorus*, que McGill y Grilo desarrollan en *trading eights* con el piano.

[56] Para los detalles de esta hibridación, hasta mediados de los noventa, resulta indispensable el capítulo: Luis Clemente, "Flamenco y *jazz*: esas músicas de raza", en *Filigranas. Una historia de fusiones flamencas*, La Máscara, Valencia, 1995, pp. 16-25.

Los años 1992 y 1993 trajeron grandes esperanzas para los músicos y los aficionados españoles, pronto convertidas en enojosas frustraciones. El jazz se benefició muy poco de magnos y esperados eventos de entonces como la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, la Olimpiada Cultural desarrollada en Barcelona en paralelo a los Juegos Olímpicos, la capitalidad de Madrid como Ciudad Europea de la Cultura y el Año Santo Jacobeo en Galicia. Sin embargo, sí sufrió las consecuencias. La crisis internacional de 1990-1991 tardó en notarse en España, debido al ingente gasto público destinado a la preparación y celebración de aquellos acontecimientos. Pero desde 1993 el déficit de la administración, la alta inflación y los elevados índices de desempleo (más de 24%) instalaron al país en una profunda recesión que duró dos años. Los recortes en los sectores público y privado, la subida de impuestos a los locales y la disminución del poder adquisitivo afectaron notablemente a las programaciones musicales, y el jazz no fue una excepción.

Entre finales de 1992 y 1994, los medios especializados estuvieron de acuerdo en señalar que el jazz en España se encontraba sumido en su peor crisis de la democracia. Los clubes de las grandes ciudades llegaron a unirse entonces para reivindicar que se les reconociera su labor y, con ello, se les concediera el mismo apoyo institucional que a otras actividades

culturales.[57] A la larga, la anémica inversión en jazz por parte de las instituciones públicas se ha vuelto permanente, pues el modelo económico instaurado por los gobiernos desde 1996 para la recuperación económica se ha basado fundamentalmente en el sector privado. En los últimos veinte años, las subvenciones oficiales al jazz en España han sido muy modestas, y la situación se ha agravado considerablemente desde 2008 a causa de la recesión internacional, con los ayuntamientos endeudados y unos recortes en cultura que superan 50% del presupuesto en numerosas comunidades autónomas. Sin embargo, el jazz ha seguido moviéndose y transformándose.

Uno de los entornos jazzísticos que más ha cambiado en los últimos años es el de la enseñanza reglada. El éxito y la solidez de la mayoría de las escuelas de música moderna, no exentas de sucesivas crisis y reestructuraciones en muchos casos, sirvieron para que las instituciones oficiales se replantearan a lo largo de los años noventa la integración de la enseñanza de la música popular en los conservatorios públicos y en las escuelas municipales de música. En julio de 1992, una orden del Ministerio de Educación y Ciencia advertía por vez primera que "los contenidos de la enseñanza de un instrumento deberán tener en cuenta el amplio horizonte musical y la simultaneidad de géneros, formas y estilos con los que conviven los jóvenes de hoy", entre los que se encontraban el jazz, el *pop* y el *rock*.[58] Tres años después, un Real Decreto establecía el *jazz* entre las posibles especialidades del currículo del Grado Superior de las Enseñanzas de Música.[59] En ese nuevo marco legislativo, varias instituciones han implantado la especialidad de *jazz* en Grado Superior: la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), en 2001, el Centro Superior de Música del País Vasco (Musikene) y el Conservatorio Superior de Música de Navarra, en 2002, el Conservatorio Superior de Música da Coruña, en 2006, y el Conservatori Superior de Música de Valencia "Joaquín Rodrigo", en 2008. Por otra parte, puede obtenerse el Grado Superior en música moderna y jazz en el Institut Superior d'Estudis Musicals Taller de Músics (ISEM-TM) y en el Conservatori Superior de Música del Liceu, ambos en Barcelona, y el equivalente de Grado Medio o Profesional en la Escuela de Música Creativa de Madrid. La mitad de estos centros son instituciones privadas o fundaciones privadas de financiación pública, cuyo régimen jurídico ha generado una llamativa paradoja: son costosas para el contribuyente, pero también para el alumno, quien debe afrontar una elevada matrícula. En los últimos años han proliferado las escuelas y las aulas de "música moderna" en municipios de toda España que, aunque más modestas, proporcionan buenas oportunidades de acercarse al jazz o incluso de preparar el acceso al Grado Superior. En todo caso, la impartición de jazz en el Grado Medio, imprescindible para garantizar la coherencia y la continuidad formativas, sigue siendo la gran tarea pendiente.

El jazz ha llegado también a la universidad desde los años noventa, primero con su introducción en la Universitat Politècnica de Catalunya a cargo de Enric Vázquez, y luego con la licenciatura y el grado en Historia y Ciencias de la Música, desde una perspectiva más ligada a la historia, la sociología y el análisis que a la práctica instrumental. Hoy forma parte de la habitual asignatura sobre músicas populares urbanas, común a todas las sedes que cuentan con Grado oficial, y en algunas universidades cuenta incluso con asignaturas específicas. Sin embargo, la investigación primaria sobre jazz sigue siendo exigua. Éste continúa en los márgenes de la academia española,

[57] Adrián Crespo, "Malos tiempos para el jazz en Madrid", *ABC*, Madrid, 26 de diciembre de 1992; Pere Pons, "Los clubs de jazz se unen para reclamar apoyo institucional", *La Vanguardia*, 31 de enero de 1993.

[58] Orden del 30 de julio de 1992 (B. O. E. del 22 de agosto de 1992).

[59] Real Decreto 617/1995, del 21 de abril (B. O. E. del 6 de junio de 1995).

como sucede en otros países, y ni su identidad ni su historia lo ayudan. Es demasiado diferente para suscitar el interés de la musicología histórica e insuficientemente distinto para concernir a la etnomusicología, como escribió David Ake hace años,[60] y hasta hace poco los estudios sobre música popular urbana lo consideraban excesivamente sofisticado y carente de una base social significativa. Pero las cosas están cambiando. El jazz es hoy objeto de tesis doctorales en España, algunas ya publicadas, la mayoría de ellas en curso. Tiene ya un espacio reservado en todo congreso de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología desde tiempo atrás. Al cierre de estas líneas, contó por vez primera con una mesa específica en el VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM), en septiembre de 2012, y tuvo una presencia destacada en el XVII Congreso de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM) en Gijón, en junio de 2013.

Huelga decir que, sin embargo, los principales inconvenientes para la recepción del jazz en España no proceden de la enseñanza superior, sino de etapas educativas previas y de la falta de divulgación. Como sucede también en otros países, el jazz en España permanece en un limbo difícilmente sostenible. Es una música que goza de prestigio social y artístico entre el público y de un aura de distinción y dificultad entre los músicos, un capital cultural mayoritariamente acervado por personas de clase media-alta y estudios universitarios de entre 25 y 55 años, según los informes anuales de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Por su nivel técnico y de experimentación, por su base social, por su capacidad para alentar hibridaciones y cambios en otras músicas, y porque muchos de sus estilos requieren cierto nivel de familiarización, moderado en el caso de la audiencia y alto en el de los intérpretes, en muchos sentidos el jazz cumple un papel de vanguardia musical, alejada del mero entretenimiento y necesitada de iniciación y estímulos públicos. Sin embargo, las instituciones oficiales siguen refiriéndose a él como un ejemplo de "música juvenil" y, dado por supuesto que es masivo, no requiere aprendizaje y puede autofinanciarse. Por el contrario, el reconocimiento social del jazz parece haber tenido efectos positivos en la financiación privada, mucho más atenta al perfil de los aficionados. Un buen modelo en España es el de las compañías de cerveza, que hoy patrocinan algunos de los principales festivales de jazz del país.

El patrocinio público se ha centrado en los festivales. Si se observa el calendario jazzístico de la España reciente se verá que estos eventos han llegado a superar ampliamente el medio centenar anual, en su mayor parte concentrados en los meses de julio y noviembre. El número ha disminuido con la actual crisis económica, pero en todo caso sigue siendo considerable. Para explicar tan frenética actividad hay que tener en cuenta que muchas administraciones y empresarios se han apropiado crecientemente de la etiqueta "jazz", su prestigio y sofisticación, para programar géneros muy diversos que históricamente nunca han recibido tal denominación, dando lugar a lo que Leo Sánchez ha definido como "la ambigua personalidad del festival de jazz" en España.[61] Sin embargo, en las últimas dos décadas sí han existido programaciones que mantienen su reputación y su coherencia jazzística, al tiempo que arriesgan, combinan varios estilos y apuestan por músicos de orígenes, escenas y edades distintas. A los clásicos con más de treinta años de experiencia (Barcelona, Getxo, Madrid,

---

[60] David Ake, *Jazz Cultures*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 2002, p. 1.

[61] Leo Sánchez, "La ambigua personalidad del festival de jazz", *Cuadernos de jazz*, núms. 119-120, 2010, pp. 87-88.

San Juan Evangelista, San Sebastián-Donostia, Terrassa, Vitoria-Gasteiz), de notable repercusión internacional, se les han sumado festivales interesantes como los de San Javier (Murcia) y Vic (Barcelona), el ImaxinaSons de Vigo, el Universijazz de Valladolid, el ciclo del Teatro Central de Sevilla, últimamente replegado hacia programaciones más rentables, o el denodado festival de Sigüenza, suspendido desde 2010.

Salvando algunos proyectos originales y dinámicos, los festivales suelen contratar a valores seguros del *mainstream* norteamericano que se encuentran de gira. Estas figuras repiten año tras año debido a la actividad de los representantes e intermediarios, cada vez más numerosos, y a los compromisos con empresas multinacionales. El músico español sigue siendo el gran ausente de los principales festivales de jazz. Frente a lo que ocurre en Francia o en los países nórdicos, la presencia de intérpretes autóctonos en los eventos citados es mínima. Para intentar remediar la situación, en 2003 se constituyó la Plataforma de Apoyo a Nuestro Jazz, un conjunto de músicos, críticos y aficionados que reclamaban una mayor representación española en los eventos jazzísticos, el respaldo de la administración y facilidades de difusión en prensa, radio y televisión. Buscando medidas concretas y ponderables, el colectivo llegó a exigir el establecimiento de una cuota de 50% de músicos patrios en los festivales, una cuestión controvertida que levantó cierto revuelo y le granjeó numerosas críticas. Seguramente las cuotas no son la solución, pero el problema sigue ahí, y es grave. Mientras las programaciones con financiación pública consideren que contratar a músicos españoles es un favor y no una inversión, la situación persistirá.

Dicho esto, queda claro que el medio fundamental de subsistencia de los músicos de jazz españoles sigue siendo el local de música en directo. Aunque muchos de los citados clubes que abrieron durante los años ochenta y principios de los noventa

continúan sosteniendo hoy la mayor parte de la actividad jazzística en España, en los últimos quince años se han creado locales pronto convertidos en referentes, como el barcelonés Bel-Luna Jazz Club & Restaurant y el madrileño Bogui Jazz, Premio Ocio de Calidad 2011. Con todo, las novedades son pocas, y los espacios se quedan cortos ante el creciente número de intérpretes. La inexistencia de un circuito estable juega en contra de la complicada financiación de los clubes españoles, a la que hay que sumar el cumplimiento de las normativas acústicas municipales, cada vez más severas, los impuestos y el elevado e inflexible pago de 10% de las ganancias a la Sociedad General de Autores y Editores.

La difusión del jazz en los medios de comunicación sigue siendo muy limitada. Con su llegada a la radio pública, en 1998, Juan Claudio Cifuentes pudo sumar otro programa en Radio 3, *A todo jazz*, al ya veterano *Jazz porque sí* de Radio Clásica. Más allá de la labor de *Cifu*, los espacios sobre jazz en la radio española reciente no son escasos, pero tienen un alcance mayoritariamente local.[62] Entre ellos cabe destacar, por longevidad o difusión: *El bulevar del jazz*, producido y presentado por Javier Domínguez en Radio Andalucía; *Jazz en el aire* y *Puerta abierta*, dirigidos respectivamente por Julián Henares y Sebastián Íñigo y retransmitidos por numerosas emisoras locales de toda España; y *El club de jazz*, difundido a través de internet con realización y voz de Carlos Pérez Cruz. En la televisión queda poco más que conexiones o grabaciones resumidas de algunos de los principales festivales veraniegos. El origen de este declive mediático hay que buscarlo en la degradación de la radio y la televisión, que desde los años noventa han dejado de ser espacios de cultura y

[62] Puede consultarse un listado actualizado de los programas radiofónicos españoles en: <http://www.apoloybaco.com/rinconteteradio.htm>.

debate para convertirse en dominios sensacionalistas e instrumentos políticos.[63] No es casualidad que la desaparición en 1991 del añorado *Jazz entre amigos*, de Televisión Española, coincidiera con el primer año de emisiones de las cadenas privadas, abiertamente efectistas y poco reguladas, que llevó al ente estatal a una escalada de pérdidas y a un parcial pero visible proceso de mimetismo de los nuevos canales comerciales. Recientemente ha habido otras iniciativas de difusión audiovisual como el breve documental *Jazz en España*, de la productora madrileña 14 Pies y emitido por el Canal Historia, un loable e interesante proyecto demasiado apegado todavía a tópicos e imprecisiones históricas.

En cuanto a las publicaciones especializadas, el último quindenio ha sido arduo para el mantenimiento de publicaciones en papel. La efímera *Jazzology*, una revista editada por la Associació d'Amics del Jazz de Lleida y dirigida por Josep Ramon Jové, hizo gala durante sus doce números, entre 1992 y 1997, de excelencia crítica y gráfica. Mejor suerte corrieron otras como *Más jazz*, publicada en Madrid desde 1998, primero bajo la dirección de Javier de Cambra y luego de Manuel I. Ferrand, o la revista *Jaç*, más centrada en Catalunya, editada desde 2003 por el grupo Enderrock y dirigida por Pere Pons. Las dificultades que atraviesan las publicaciones impresas han quedado patentes en los últimos tiempos: la principal revista especializada, *Cuadernos de jazz*, dejó de editarse en papel en enero de 2011, tras veinte años en librerías y quioscos, y desde abril de 2012 los contenidos de la revista *Jaç* han sido incorporados a la página web del grupo Enderrock. En cambio, se han multiplicado en los

[63] Ramón Reig, "Comunicación masiva e industrias culturales", Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (eds.), *Más es más: Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid y Frankfurt, 2009, pp. 71-92.

últimos años las revistas *on-line* o páginas digitales gratuitas, que ofrecen información amplia y actualizada sobre el jazz en España. Tras la pionera pero fugaz *JazzRed* (1996-1999), páginas como *Tomajazz* (www.tomajazz.com) y *Apolo y Baco* (www.apoloybaco.com) se han erigido en referentes para los aficionados y escaparates para los músicos, no sólo en España. Claro que eso ha tenido consecuencias. Las páginas web proporcionan ya noticias, crónicas, reportajes, entrevistas, críticas de discos, libros y conciertos, e incluso artículos de opinión. Es decir, ofertan más o menos lo mismo que las revistas de suscripción, con la ventaja de que la edición es más barata y los contenidos no son temporales sino acumulativos. Por un lado, la publicación digital requiere de menos personal, cuando hay más periodistas y críticos musicales que nunca. Por otro, el incremento y la mejora de calidad de los blogs desafían la idea de que la información, la opinión o la crítica tienen un coste o son privativas de profesionales.

El jazz en España tiene hoy, claro está, medios y estímulos con los que no contaba a finales de los años ochenta. Desde entonces se han creado algunos sellos discográficos cuya atención a los jóvenes intérpretes han facilitado enormemente el desarrollo del género como Audia Records, Ayva Música, Taller de Músics, Free Code Jazz Records, Fresh Sound New Talent, Karonte, Lola Records, New Mood Jazz, Nuba Records, Nuevos Medios, Omix Records, Satchmo Jazz Records, Xàbia Jazz, Xingra... Como suele ocurrir, el principal problema no son los costes de producción, sino las dificultades de distribución. Por otra parte, los músicos tienen acceso actualmente a becas como las del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (MAEC), las de la Sociedad de Artistas Intérpretes o Ejecutantes de España (AIE), o las más modestas de la Fundación Música Creativa. Entre los principales premios deben mencionarse los otorgados por algunos Festivales y Muestras de Jazz, los del Instituto de

la Juventud (Injuve), los Premios de la Música Independiente y los de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Festivales y clubes, radio y televisión, revistas y públicos, críticos y académicos, discográficas y premios, todos tienen que prestar atención hoy a una escena jazzística española más profusa que nunca en sólidos músicos y compositores procedentes de todas las Comunidades Autónomas, sin olvidar a los extranjeros radicados en España. Todos ellos son dignos herederos de un Tete Montoliu quien falleció en 1997, sólo cinco meses después de un memorable y emotivo concierto en el Palau de la Música Catalana, dejando al *jazz* español huérfano de grandes figuras internacionales.[64] Por escribir no tanto sobre las promesas de futuro, sino sobre quienes son ya el indiscutible presente del jazz en España, y siendo todo lo selectivo e injusto que requieren estas páginas, cabe mencionar a: saxofonistas como Chefa Alonso, Mikel Andueza, Iñaki Askunze, Ernesto Aurignac, Gorka Benítez, Llibert Fortuny, José Luis Gutiérrez, Bobby Martínez, Jon Robles, Bob Sands, Jesús Santandreu, Martí Serra o Javier Vercher; trompetistas como Raynald Colom, Jerry González, Chris Kase, David Pastor o Julián Sánchez; pianistas como Xan Campos, Joan Díaz, Xavier Dotras, Roger Mas, Cristóbal Montesdeoca, Abe Rábade, Marta Sánchez, Moisés P. Sánchez, Iñaki Sandoval, Albert Sanz o Jon Urrutia; guitarristas como Juan Camacho, Antonio Gómez, Santiago de la Muela, Dani Pérez, Chema Sáiz, Israel Sandoval o David Soler; contrabajistas como Alexis Cuadrado, Pablo Martín-Caminero, Paco Charlín, Xacobe Martínez Antelo, David Men-

[64] Desde 1998, Montoliu cuenta con una biografía que su amigo Miquel Jurado escribió a partir de sus anotaciones y recuerdos de sus entrevistas, conversaciones y experiencias compartidas: Jurado, Miquel. *Tete, quasi autobiografia*, Proa, Barcelona, 1998. Hay edición en castellano: *Tete, casi autobiografía*, Fundación Autor, Madrid, 2005.

gual o Giulia Valle; baterías y percusionistas como Marc Ayza, Jo Krause, Lucía Martínez, Xavi Maureta, Hasier Oleaga, Esteve Pi o David Xirgu; cantantes como Ester Andújar, Eva Cortés, Eva Dénia o Celia Mur; el trombonista Toni Belenguer; el armonicista Antonio Serrano; y grupos de vanguardia como Akafree, Dead Capo o Filthy Habits Ensemble.

Al contrario de lo que se ha venido haciendo en los últimos años tanto desde la historia como desde la crítica del jazz en España, no baso este artículo en una división por generaciones, el sistema de periodización predilecto de las historias de la literatura y del arte en España. Una generación se define habitualmente por acontecimientos externos a la propia experiencia musical de sus protagonistas, cuya repercusión se asume sin especificarse, toma la edad como condición unificadora principal, por encima de la cooperación, interacción o competencia, y como categoría histórica es simplificadora y excluyente. En los últimos veinte años, músicos de edades, sexos, orígenes, estudios y estilos diversos han contribuido por vez primera a transformar el jazz en España, y lo han hecho colaborando a menudo con intérpretes ya citados y más experimentados que todavía tienen mucho que aportar. Para comprobar la escasa pertinencia de los relevos generacionales en el jazz español reciente, se pueden comparar, por ejemplo, dos de los discos publicados en 2010 más arriesgados, pero también más relevantes y premiados, del jazz español: *Triez* (editado por el sello EmArcy, filial de Universal), del trío compuesto por Agustí Fernández (piano), Baldo Martínez (contrabajo) y Ramón López (percusión); y *Zigurat* (publicado por la discográfica Karonte), del pianista Abe Rábade, con Pablo Martín-Caminero al contrabajo y Bruno Pedroso en la batería.

Triez tiene como protagonistas a tres de los músicos españoles más prolíficos, internacionales e influyentes del jazz español, nacidos entre 1954 y 1961. Se basa fundamentalmente

en la libre improvisación colectiva, aunque con espacio para la composición propia, versiones de clásicos como "Lonely Woman" de Ornette Coleman, y creaciones de jóvenes talentos como David Mengual ("Anònim"). Los intérpretes elaboran equilibrados y complejos juegos de texturas que van del lirismo y la melancolía contenidos ("Soltando lastre", "Una sombra en la sombra") a violentas combinaciones crecientemente polirrítmicas y atonales ("Locura otoñal", "Pasión intacta") y experimentos pentatónicos y modales con secciones percusivas, casi tribales ("Bhimsen Joshi", "Mbira of the Spirits"), pero moviéndose siempre dentro de una cuidada economía de materiales y ofreciendo continuas referencias al oyente. *Zigurat* es el séptimo disco como solista de Abe Rábade (1977), formado entre Santiago de Compostela y el Berklee College of Music, y su regreso al trío tras varios años experimentando con otras formaciones. Como suele ser habitual en el pianista gallego, se trata de un trabajo ligado al post-*bop*, pero ecléctico y singular, que se nutre casi exclusivamente de composiciones suyas. El álbum aglutina piezas de serena y solemne contemplación ("Sinestesia", "Chanson nº 6"), creaciones de una intensa carga emocional ("Zigurat", "Prana") y contundentes ejercicios de complejidad rítmica, independencia de las manos y virtuosismo en la improvisación vertical ("Xiket", "7 contra 5", "Tránsito nº 2"). Todo ello transmite una particular preocupación de los tres músicos por el sonido, la claridad y el balance, así como una complicada y precisa arquitectura de los *riffs* y los temas, sus variaciones y su interrelación, que remite al título general del disco. *Triez* fue nombrado "Mejor disco del año 2010" por la revista *Cuadernos de jazz*, por delante de *Zigurat*, que a su vez fue galardonado como "Mejor disco de jazz" en la tercera edición de los Premios de la Música Independiente.

Una vez consolidadas las conexiones entre el *jazz* y el flamenco, a mediados de los años noventa, esta hibridación ha seguido gozando de buena salud y éxito. Figuras como Tito Alcedo, Luis Balaguer, Chano Domínguez, Nono García, Antonio Mesa, Pedro Ojesto, Andrés Olaegui, Jorge Pardo, Francis Posé, Ángel Rubio, Chema Sáiz o Perico Sambeat continúan haciendo incursiones regulares en dicho sincretismo.[65] El percusionista Guillermo McGill ha publicado incluso un *Flamenco Jazz Real Book* con creaciones de algunos de estos artistas.[66] La fluidez de las relaciones entre los músicos en las últimas dos décadas vuelve vacua e inoperante hoy la distinción entre jazz-flamenco y flamenco-jazz, que durante años se enarboló desde algunos sectores para discernir las aproximaciones híbridas desde el *jazz* y desde el flamenco, respectivamente. Este sincretismo musical ha servido, sin duda, para difundir el jazz de España allende fronteras, pero su entusiasta apoyo por parte del público y de la industria, sobre todo en el extranjero, ha llevado a algunos músicos a alertar de dos peligros muy relacionados entre sí: primero, que se convierta en una nueva ortodoxia, alimentada por festivales y eventos específicos y por su reciente inclusión en los circuitos y premios del jazz latino; segundo, que todo el jazz que se hace en España se equipare internacionalmente a este estilo minoritario. Por otra parte, las hibridaciones del jazz con tradiciones musicales españolas han ido en los últimos años más allá del flamenco: a la mezcla de jazz y sonidos mediterráneos, presente desde los tiempos de la música laietana, se han añadido los originales y coherentes experimentos de Alberto Conde, Josetxo Goia-Aribe, José Luis Gutiérrez, Baldo Martínez, Iñaki Salvador o Tomás San Miguel, entre otros, con música castellana, gallega y vasca.

---

[65] Un repaso actualizado de estas hibridaciones puede leerse en: Luis Clemente. "Jazz-flamenco azulado", en Julián Ruesga Bono (ed.), *In-fusiones de jazz*, Arte-facto, Colectivo Cultura Contemporánea, Sevilla, 2010, pp. 77-110.

[66] Guillermo McGill (comp.), *Flamenco Jazz Real Book*, Pacific, MO, Mel Bay, 2006.

Conclusión

El jazz no ha sido sencillamente adoptado o asimilado por sus aficionados en España, sino traducido y reelaborado a través de categorías, prácticas y condiciones materiales históricamente diversas. Pero, lejos de ser un reflejo de sus circunstancias, se ha erigido desde hace casi un siglo en un factor de cambio y en un desafío a muchas de las prácticas y discursos culturales dominantes. En este sentido, parece haber ido "a contratiempo" de la España que le ha tocado vivir, subsistiendo gracias al infatigable empeño de sus músicos y aficionados. La legitimidad que el jazz pareció haber ganado en la España de los años veinte y treinta se vio menoscabada desde 1939 por una dictadura a la que le interesó únicamente como propaganda, y las instituciones democráticas surgidas desde 1978 en adelante han enmendado la situación sólo parcial y desordenadamente.

A diferentes niveles, hoy se observa cierta desarticulación entre incentivos oficiales, espacios, creadores, críticos, educadores, público, industria musical y medios de difusión. Sin embargo, no cabe duda de que el jazz en España nunca ha gozado de tan buena salud como ahora. Al fin y al cabo, esas desconexiones presuponen la existencia de los diversos colectivos que forman el mundo del jazz y son uno de los principales problemas que autores como Stuart Nicholson o Ken Prouty han identificado recientemente en las principales escenas internacionales.[67] Pero para valorar en su justa medida el presente del jazz en España no es necesario oscurecer o denigrar su pasado: es en él donde podemos encontrar muchas de las inercias, vacíos y virtudes de su situación actual. Este artículo ha intentado, a la vez, plasmar lo que sabemos hoy sobre el jazz en España y lo mucho que nos falta por conocer.

[67] Stuart Nicholson, *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*, Routledge, New York, 2005; Ken Prouty, *Knowing Jazz: Community, Pedagogy, and Canon in the Information Age*, University Press of Mississippi, Jackson, 2012.

Bibliografía

AKE, David. *Jazz Cultures*. University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 2002.

ALONSO, Celsa. "'Mujeres de fuego': ritmos 'negros', transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata", *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Núm. 18, pp. 135-166, 2009.

ARCE, Julio. *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2008.

BARDAVÍO, Estevan, Susana e Iván Iglesias. "*Jazz* y vanguardia literaria en la España de los años veinte: un análisis pragmático-cultural", *Studi Ispanici*. Núm. 37, pp. 159-176, 2012.

CLEMENTE, Luis. *Filigranas. Una historia de fusiones flamencas*. La Máscara, Valencia, 1995.

DAVENPORT, Lisa E. . *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*. University Press of Mississippi, Jackson, 2009.

DAVIDSON, Robert A. *Jazz Age Barcelona*. University of Toronto Press, Toronto, 2009.

FONTELLES RODRÍGUEZ, Vicent Lluís. *Jazz a la ciutat de València: orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*. Universitat Politècnica de València, València, 2011.

GABBARD, Krin. *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*. The University of Chicago Press, Chicago, 1996.

GARCÍA MARTÍNEZ, José María. *Del fox-trot al jazz flamenco: El jazz en España, 1919-1996*. Alianza Editorial, Madrid, 1996.

GENDRON, Maurice. *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*. The University of Chicago Press, Chicago & London, 2002.

Giner, Juan, Joan Sardá y Enric Vázquez. *Guía universal del jazz moderno*. Robinbook, Barcelona, 2006 (contiene una breve historia del *jazz* en España en las pp. 391-405).

Goialde Palacios, Patricio. "La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27", *Musiker*. Núm. 18, pp. 497-520, 2011.

Gómez-Font, Álex. *Barcelona: del rock progresivo a la música layetana y Zeleste*. Milenio, Lleida, 2011.

Herrero Senés, Juan. "El arte nuevo y el *jazz*: el cifrado del siglo xx", en Albert Mechthild (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Iberoamericana/Vervuert, Madrid y Frankfurt am Main, 2005, pp. 317-330.

Iglesias, Iván. "La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el *jazz*-flamenco", *Revista de Musicología*. Vol. 28, núm. 1, pp. 826-838, 2005.

———. "Ni rojo ni blanco: el mito sobre la Guerra Civil española en la historiografía sobre el *jazz*", *Etno-Folk*. Núms. 14-15, pp. 369-389, 2009.

———. "Improvisando aliados: El *jazz* y la propaganda franquista de la Segunda Guerra Mundial a la Guerra Fría", en Ana Cabana Iglesia, Daniel Lanero Táboas y Víctor Santidrián Arias (eds.), *VII Encuentro de Investigadores sobre el Franquismo*. Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2010, pp. 529-540.

———. "(Re)construyendo la identidad musical española: el *jazz* y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial", *Historia Actual*. Núm. 23, pp. 119-135, 2010.

———. "'Vehículo de la mejor amistad': El *jazz* como propaganda norteamericana en la España de los años cincuenta", *Historia del presente*. Núm. 17, pp. 41-54, 2011.

———. *Improvisando la modernidad: El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*. Nortesur/Musikeon, Valencia, en prensa.

Jackson, Jeffrey H. *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*. Duke University Press, Durham & London, 2003.

Jiménez Millán, Antonio: "La Generación del 27 y el *jazz*", *Litoral*. Núms. 227-228, pp. 181-196, 2000.

Jurado, Miquel. *Tete, quasi autobiografia*. Proa, Barcelona, 1998.

———. *Tete, casi autobiografía*. Fundación Autor, Madrid, 2005, (edición en castellano).

Kater, Michael H. *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*. Oxford University Press, New York & Oxford, 1992.

Martínez del Fresno, Beatriz. "Realidades y máscaras de la música de posguerra", en Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zalduondo y José Castillo Ruiz, *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*. Vol. 2, Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 31-82.

Meeker, David. *Jazz On the Screen: A Jazz and Blues Filmography*. Library of Congress, Washington, 2008.

Nicholson, Stuart. *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*. Routledge, New York, 2005.

Papo, Alfredo. *El jazz a Catalunya*. Edicions 62, Barcelona, 1985.

Patrick, Brian D. "Presencia y función del *jazz* en la narrativa española de vanguardia", *Hispania*. Vol. 91, núm. 3, pp. 558-568, 2008.

Pérez Zalduondo, Gemma. "Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)", *Arbor*. Núm. 751, pp. 875-886, 2011.

Prouty, Ken. *Knowing Jazz: Community, Pedagogy, and Canon in the Information Age*. University Press of Mississippi, Jackson, 2012.

Pujol Baulenas, Jordi. *Jazz en Barcelona, 1920-1965*. Almendra Music, Barcelona, 2005.

Rolando, Claudia M. "Cantando *jazz* en el Conservatorio: Dinámicas pedagógicas en la clase de canto", en Heloísa de Araújo Duarte

Valente, Óscar Hernández, Carolina Santamaría-Delgado y Herom Vargas, *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. IASPM-AL y EUM, Montevideo, pp. 533-542.
ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El jazz y sus espejos*. 2 vols., Ediciones de la Torre, Madrid, 2002.
RUESGA BONO, Julián (ed.). *In-fusiones de jazz*. Arte-facto, Colectivo Cultura Contemporánea, Sevilla, 2010.
SUÑÉ, Albert. "Història del jazz a Catalunya", *Avui*. (Ab-jul), 1981.
VON ESCHEN, Penny M. *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 2004.
YANOW, Scott. *Jazz on Film: The Complete Story of the Musicians & Music Onscreen*. Backbeat, San Francisco, 2004.

A QUÉ HUELE EL JAZZ EN MÉXICO

ALAIN DERBEZ

"Toquemos *jazz* a ver si despiertan los cuates que están dormidos", cantado por Luis Aguilar al piano en película mexicana del 57.

Madrugada y pan

Preguntamos:

¿A qué huele el jazz en México?... ¿A nada?... ¿A naftalina?... ¿A mole?... ¿A nachos con desflemado jalapeño?... ¿A aséptico gabinete o fila de hipermercado?... ¿A alcohol y trasnochado cigarrillo?...

Me gustaría contestar (me ha gustado siempre) que a pan y madrugada y explicar por qué.

Reviso: Existe una historia que podríamos comenzar a ubicar, por lo pronto desde la anécdota, en la década de los ochenta del siglo XIX.[1] Una historia que, con sus cimas y simas,

---

[1] Nueva Orleans fue sede en 1884 y 1885 de la Exposición Mundial del Algodón. El gobierno mexicano de Porfirio Díaz, presidente por segunda ocasión –todavía fresca la batalla antirreeleccionista que lo llevó a detentar el poder hasta 1911– envía a la banda del Octavo Regimiento de Caballería para tocar, con éxito desde la inauguración, lo mismo marchas que polkas, mazurkas, chotises, valses y canciones vernáculas mexicanas. En el año de estadía en Nueva Orleans se imprimen varias veces partituras de sus números más pedidos y los integrantes de la orquesta comienzan a enseñar la técnica de sus instrumentos (clarinete, corneta, saxofón, trombón) a músi-

tiene su largueza, su continuidad, aunque no toda la vida ha sido visible, evidente, clara... ¿Luminosa?...

Reviso: Arranco ahora en los veinte del veinte: los años en que la palabra jazz servía, además de bautizar una marca de cigarrillos rubios que entre el río Bravo y el Suchiate se fumaba, para nombrar lo que bailaban "las mexicanas vampiresas del jazz" (*jazzvamps*), plasmado en mudo nitrato de plata, y para definir lo que tocaban danzoneras, orquestas, bandas y conjun-

---

cos negros que más temprano que tarde (como el clarinetista George Lewis) serían protagonistas de eso a ser bautizado como jazz. Músicos que, en particular, irían interesándose por algunas piezas, influenciadas por la habanera, llegadas vía Golfo a México desde Cuba. Una de las constantes de las autoridades mexicanas es que se olvidan de apoyar al artista en un ciclo completo: dan boleto de ida, no de vuelta. Eso quizás sucedió en Louisiana. El caso es que varios integrantes de la *mexican band* se quedaron en Nueva Orleans (entre ellos Joe Viscara o Vascaro o Vizcarra), saxofonista de quien Papa Laine dijo: "Casi no hablaba el idioma inglés, pero bien que podía soplar el muy cabrón". Si bien no es fácilmente mesurable qué tan importante fue esa presencia en la génesis y desarrollo del jazz, ésta –como escribió John Storm Roberts (*Latin Tinge*) y argumentaba Jelly Roll Morton– es innegable. ¿Qué tanto tuvieron que ver ahí los músicos militares dirigidos por Encarnación Payén o el saxofón y clarinete de los músicos criollos tampiqueños de la familia Tío? Valdría la pena indagarlo con justicia. Lo cierto es que tampoco es necesario, para validar la importancia y el significado real de la relación, suscribirse a la opinión leída en una revista de la época en Nueva Orleans que afirmaba que la palabra "jazz" es producto de la degeneración de la palabra "jarabe", ni tampoco estar de acuerdo con la especulación de autores como Al Rose de que las bandas de *ragtime* "fueron el resultado de los intentos de los músicos negros por tocar música mexicana" y como Edward A. Berlin, que en el libro *Ragtime, a Musical and Cultural History* (1980) cita las palabras de Ben Harney, pianista de *ragtime*: "*RAGTIME or Negro Dance Time, originally takes its initiative steps from Spaish Music, or rather from Mexico, where it is known under the head and names of Habanara, Danza, Seguidilla*". La opinión de Harney –apunta Berlin– era muy aceptada, especialmente entre los que acreditaban a la cultura hispana un papel más innovador que el que tenía la afroamericana.

tos de marimbas lo mismo en los sureños estados de Yucatán, Oaxaca y Veracruz, que en los norteños Nuevo León, Tamaulipas y Chihuahua o, al centro del país, en Guadalajara y en la Ciudad de México donde, por cierto –existe foto de ello–, una agrupación se organizó dentro de la penitenciaría capitalina (la Belén Jazz Band) con el fin de "hacer las delicias del público cautivo". *Jazz* –esa palabra de cuatro letras, ese "dios de muchos brazos" de Gómez de la Serna, ese "dios del ruido" de Cocteau que antes, también en México, se escribía con un par de eses– identificaba lo que en las salas del cine se escuchaba al piano y al violín acompañantes de silente pantalla, lo que sonaba en las primeras radios, lo que –nos cuenta el compositor de "Madrid, Madrid", Agustín Lara en sus memorias– se bailaba arrabalera y sudorosamente en el Salón México (homenajeado posteriormente por Aaron Copland); lo que, con el *blues*, inspiraba la pintura del mexicano Miguel Covarrubias –escenógrafo de Josephine Baker e ilustrador del libro de W. C. Handy, *A Treasure of the Blues*– y la creación literaria de los poetas y narradores locales del movimiento literario estridentista seguidores del futurismo italiano (Arqueles Vela, Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, etc.); lo que George Gershwin componía y llegó a tocar en México para que lo retratara uno de los grandes muralistas revolucionarios (David Alfaro Siqueiros); lo que interpretaba el pianista regiomontano de sonoro nombre (ni más ni menos que Porfirio Díaz) y lo que el músico director de la Orquesta Típica de México, Miguel Lerdo de Tejada, y el poeta y cronista Luis G. Urbina –éste escribiendo desde la capital española– abiertamente reprobaron por ser –plasmó Urbina– "suprema extravagancia el jazz-band que da un sentido regresivo a la música y al baile" y, en palabras de Lerdo (la L es mayúscula): "infame música hecha con los pies para los pies"... jazz.

El filósofo oaxaqueño José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional, autor del lema hoy todavía vigente de esta casa

de estudios ("Por mi raza hablará el espíritu") y Ministro de Instrucción Pública en los años veinte, escribe en sus memorias:

> ...Proscribir exotismos y jazzes remplazándolos con jota española y bailes folclóricos de México y de la Argentina, Chile, etc. [...] El día en que pusiéramos a todo el pueblo de México a ritmo de una música como la de Rimsky Korsakov, ese día habría comenzado la redención de México. Buena lectura y gran música, ¿no fue éste el procedimiento de la iglesia en la Edad Media?, ¿no fue ese mismo el programa original de los revolucionarios rusos cuando Gorki aconsejaba a Lunacharsky? De otra manera, si no se mantiene el tono de la alta cultura, sucede lo que pasó en nuestro México: que la boga del folclor iniciada por nosotros, como un comienzo para la creación de una personalidad artística nacional en grande, falta de empuje constructivo y de programa completo, ha caído en lo popular comercializado. Canción producida a centenares, como los jazzes, los blues, los tangos y rumbas del mercado de Norteamérica. Arte de embrutecimiento, ingestión de vulgaridad sincopada, mecanizada, revestida al balar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Hollywood. Lo popular como base para el salto a lo clásico, había yo recomendado [...] aquel movimiento ha caído en el plebeyismo que hoy comparte con los toros la atención de un público degradado. El jazz lo prohibí, lo desterré de las escuelas.

Si, venidas de tan distintos sectores, reacciones tan críticas, tan acríticas, tan virulentas hubo contra el jazz en México –recordemos aquel grupo de aficionados a la música académica que para conmemorar el centenario de la muerte de Beethoven fue a pedir a las autoridades capitalinas que al menos por una semana de aquel 1927 "se prohibiera en la ciudad el jazz como el uso del claxon por los automovilistas"– quiere decir que jazz había y, en particular, *jazz* hecho en el país por grupos como la

All Nuts Jazz Band, la Winter Garden Jazz Band, La Joya Guatemalteca, la Jazz Band León, la Mexico Jazz Band, la Jazzer Pennsylvania Orchestra, Los diablos del jazz o Los siete locos del jazz. En el desván de los abuelos, de la década de los veinte, entre rollos de pianola y discos de pasta, sobreviven partituras publicadas en revistas y diarios nacionales. Todavía es posible consultar en la hemeroteca aquel número de *El Heraldo Ilustrado* de 1919 con la partitura de un fox tango, con temas mexicanos seleccionados, entre otros, por el afamado compositor Alfonso Esparza Oteo, con títulos tan llamativos ("escandalosos" dirían los persignados) como "Flores de tentación", "Si ya sabes que sí", "Amor libre", "Pobre papá", "Languideces", "Lupe", "Monterrey Blues", "La Cenicienta" o "Ya aprenció la cadena, el mono no", marcados para su interpretación como fox-*blues*, *charleston*, foxtrot y todo lo que la palabra *jazz* englobaba en esos días en que el poeta Renato Leduc escribía refiriéndose al mar "por el temblor rumbero de tus ondas vienes a ser el precursor del jazz", y la Casa de Música Veerkamp de la calle de Mesones 21 –donde, al centro de la Ciudad de México, está todavía– ofrecía facilidades a "aquellos que quisieron adquirir instrumentos de la marca Conn para la formación de bandas y orquestas para jazz", ...Jazz: algo más que cigarrillos rubios...

¿Qué quiso decir el compositor veracruzano Augusto Urdapilleta cuando en aquellos días intituló un danzón de su autoría como "Se durmieron los del jazz" ¿A quién se refería? ¿Quién se durmió?... Por lo pronto se han dormido los que afirman categóricamente que –como no obran en su cómodo poder– pruebas no existen, por ende jazz no hubo en el México de los veinte ni en el de los treinta de las marimbas *jazz bands* ni en el de los cuarenta de las grandes bandas de salón de baile. "El jazz en México –asevera el aseverador en la comodidad anacrónica del apoltronamiento quincenal– no existe en este país hasta los años cincuenta porque es de esos días que ya cuento con discos". Desde luego, si lo que

buscaban era un solo de Bechet, de Parker, de Coltrane o de Ornette Coleman, una orquestación de Ellington o Carla Bley, un arreglo de Gil Evans o un racimo de notas de Cecil Taylor, Don Pullen o Agustí Fernández y no la coreografía jazzística que tocada y bailada en el Parque Lira defeño se pudo (y puede) mirar y oír en la anunciada como primera película sonora del cine mexicano (*Santa*) de 1931, jazz, en efecto, no hubo.

Por fortuna, pruebas documentales hay que –como enmascarado luchador– han dado en la nuca el último golpe de conejo a aquellos necios partidarios creacionistas del mundo plano –que en su estrechez, con animada y sincopada tea quemarían a Galileo y a Darwin los primeros– insistentes en ir aún más allá y abrevar en el lugar común balando hasta el cansancio: "¡El jazz en México no existe!"…¡Que si no!… Un libro gordito hay con el tamaño suficiente para dar al penco un hasta aquí y adiós a la bizantina discusión.[2] Eso dije en Madrid cuando en el 2007 presenté el volumen mentado, lo he repetido públicamente en varias partes más entre el Bravo y el Suchiate así como en otros foros extrafronteras y lo retomo siempre donde ha habido la oportunidad e invitación, añadiendo vino nuevo a viejos odres. Aviso que no hago este recuento de millaje acumulado y de tiempo invertido nomás por darles onanista noticia de mis periplos "interranchonales", sino por comunicarles el sentimiento de curiosidad y de sorpresa cuando los posibles lectores ante la robusta dimensión del tomo dicen: ¡En serio! ¿En verdad todo esto hay y ha habido en esa jazzera centuria mexicana?… ¡Y lo que se acumule esta semana si rascándole por detrás o por delante nos queremos enterar!, responde con evidente y entusiasta abuso del lenguaje coloquial. Y entonces viene el suscitado interés del interlocutor, la curiosidad real más allá de la sorpresa y la primera impresión… Pero con esto volveremos más tarde. Sigamos en el verbo "revisar", escudriñar: peinar la historia, comenzar a detectar constantes, haberes y deberes.

En la columna de deberes hoy como ayer mucho se muestra, pero es claro que la de haberes ya no es tan gratuita y despreciablemente "obviable" como –al grito de "quita de mí estas pajas"– pretenden tantas veces las asalariadas "autoridades" de negro hilo y tibia leche.

Hoy, en la revisión de la escena del jazz desde México, permanecen los jazzistas sobrevivientes de la llamada "época de oro" de la mitad del siglo XX, que por justicia poblarán las próximas (y necesarias) enciclopedias; otros han muerto o se han retirado con la música (o sin ella) a otra parte, pero su quehacer está ahí para acercarse cuando existe la voluntad; y muchos hay que pueden enlistarse como jóvenes –más jóvenes y menos jóvenes– valores, donde madurez creativa y profesional no es ámbito a echar de menos por ellos propiciado. Muchos de los jazzistas "enciclopediables" permanecen fieles a lo que definió su laborioso aprendizaje, su formación, su bagaje, recreando y recreándose en el modelo del jazz estadounidense en boga que definía sus parámetros y los de quienes como público les seguían. Otros de esas y posteriores generaciones de pronto abrían sus miras a influencias llegadas de otras partes de América (el Caribe, Argentina o Brasil), de Europa, de la música académica o de la improvisación libre y colectiva o de la electrificación y el decibel roquero, pero nunca se plantearon hacer otra cosa que definiera en la cocina un sabor único de localía. Otros contemporáneos quisieron indagar entre lo autóctono, lo folclórico y lo nacional desde el mestizaje e hicieron lo que hicieron, algunos sincopando "La Cucaracha" (y otros también cucaracheando la síncopa). Y vinieron unos, más jóvenes, los que oyendo de todo (o al menos

---

[2] Alain Derbez, *El jazz en México, Datos para una historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001. Igual que éste, otros textos son mencionados por Julián Ruesga en el apéndice del libro *In-fusiones de jazz*, (Sevilla, 2010) que nos introduce a lo publicado sobre el quehacer jazzero mexicano.

con esa posibilidad) no se preocuparon por definir qué y de dónde las influencias para hacerlas suyas. Y sonaron todos así (siguen sonando). Y están también hoy los muchos que nacidos aquí están o estuvieron en otra parte (los pianistas Olivia Revueltas, Rafael Alcalá, Miguel Mehl, Mark Aanderud; los bateristas Antonio Sánchez, Arturo Escalante, Fito Nava, Rodrigo Villanueva; el percusionista Ian Mendoza; los bajistas Rodrigo Castelán, Abraham Laboriel y Enrique Toussaint; la cantante bonaerense-defeña Mili Bermejo; la cantante Magos Herrera; el vibrafonista Víctor Mendoza; los saxofonistas Luiz Marquez o Ramón Negrete; los guitarristas Gustavo Arteaga, Ilán Bar Laví o Jaime Valle, etcétera) y los que nacidos en distintos "allá" (de Nueva Zelanda a Cuba, de Barcelona a Toronto, Río y Frankfurt, Praga, Curazao, Manila y Nueva York) están o han estado aquí, etcétera. Todos buscando nada más que una cosa: sonar (cosa no fácil), tener un sonido (cosa difícil): resonar (cosa muy difícil)... "La resonancia es de quien la trabaja"...

Hoy... ¿cómo ayer? Yin y Yang (haberes, deberes y constantes)

En diciembre de 2003 vino a nuestro país, para preparar la gira que el trompetista Wynton Marsalis tendría en la primavera de 2004, el entonces director de programación del neoyorkino Lincoln Center. Otro motivo (para muchos más atractivo) había en tal viaje: invitar a algunos representantes del jazz mexicano a participar, el siguiente noviembre, en un festival de Manhattan y a tocar en el recién inaugurado edificio para jazz del centro bautizado en honor del ganador de la Guerra de Secesión. Establecido el contacto y cumplidos los requisitos, jazzistas locales fueron y tocaron y, según lo referido a su vuelta, tuvieron buen éxito, tanto que algún periódico pudo haber tenido como ocu-

rrente cabeza para la noticia: "Los jazzistas mexicanos le vendieron chiles a Clemente Jazz (sic)".33 Conscientes de que ni tal encabezado ni tal diario existieron nunca, habría que averiguar sin embargo cuáles fueron los criterios de selección y las expectativas de los convocantes y cuáles, tras su actuación, las respuestas de públicos y organizadores allá, y luego aquí, para entonces propiciar una esperable continuidad.

Pasaron varias décadas entre la presencia en los sesenta de jazzistas mexicanos históricos como el fallecido pianista sinaloense Mario Patrón, el bajista veracruzano Víctor Ruiz Pazos y el baterista chihuahuense Tino Contreras en los escenarios de festivales como el de Newport y el de Evansville y la actuación del bajista xalapeño Lucio Sánchez con el saxofonista Ponchito Martínez en los ochenta y, ya en el siglo XXI, el grupo Sacbé, el pianista defeño Héctor Infanzón y la cantante Magos Herrera en el festival de Montreal. En ese casi medio siglo, jazzistas de México han ido, una o varias veces, a tocar a otros escenarios de Nueva York (de la intemperie diurna de Central Park al Blue Note, del Taller Latinoamericano al Knitting Factory), a la costa oeste estadounidense, a Sudamérica, a Oceanía, a Asia, a España, a países de Europa central y nórdica, a Cuba, a Puerto Rico, a otros puntos de Canadá (Guelph, Banff, Toronto y Vancouver); una cantante mexicana como Lila Downs, que abreva en el jazz lo mismo que en la música vernácula, apareció en la noche hollywoodense más preciada y un hacedor mexicano de jazz, el pianista Alejandro Corona, estuvo entre los candidatos para recibir un *Grammy* por su compacto *Trío Smooth Live Jazz* mientras que músicos de jazz de otras partes –ver Charlie

[3] Existe en México un dicho popular que hace referencia a la empacadora de conservas Clemente Jacques –su fundador era un inmigrante barcelonés– que vendría siendo algo similar al estadounidense "Don´tring sand to the beach": "Venderle chiles a Clemente Jacques".

Haden, Marc Miralta, Steve Koven o Michel Camilo como antes vimos a Tete Montoliú, Art Pepper o a Dave Brubeck– se fijan, más allá de las ubicables boyas "Frenesí" (de Alberto Domínguez), "Estrellita" (del declarado jazzófobo Manuel M. Ponce) y "Bésame mucho" (de Consuelo Velásquez), en el proceloso océano del repertorio de la música popular de este país, escuchable en radioemisoras centradas en la nostalgia, para llevarla hoy desde el jazz hacia el compacto… En fin, que pudiera parecer que el jazz mexicano luce tan apetecible que kilómetros y kilómetros se pueden recorrer para poder saberlo, saborearlo y conocerlo. Sí… pero… inquiramos curiosos como el abogado del diablo ante cualquier optimista panorama donde meter la cola por el puro placer de sembrar la desazón: ¿Ese prurito foráneo es similar al interés local de los involucrados en el jazz que, sin instrumento musical a soplar, percutir, frotar, pulsar, son y han sido directamente, a lo largo de un siglo, también sus protagonistas o, mejor dicho, los protagonistas de su no protagonismo? Para ponerlo en los términos fiscales de los funcionarios disfuncionales de Hacienda (que aquí también los hay en hervidero), digamos que pareciera que vamos bien en el pizarrón donde lucen las estadísticas de la macroeconomía (no hay duda, si tú lo dices), pero… ¿dónde mis microeconómicas tortillas de maíz, sus frijoles, aguacate y quesillo? ¿Dónde cuelgo mi letrero de "desempleado" que no sea en mi pescuezo? ¿Dónde cruzo "que no me agarre la migra"? ¿Dónde trabajo "que no me chingue la chota", "me apañe la tira" o como se quiera expresar? ¿Por qué, aparentemente, si jazz estacionario allá (volátil combustible necesario para satisfacer buenamente nuestras vitales necesidades) es tan continuamente "jazz estacionado" acá? ¿Qué falta, qué sobra? "Candil de la calle y *oscurijazz* de su casa"…

De entrada he subrayado la presencia del jazz y los jazzistas mexicanos fuera del país para hacer jazz, tocar jazz, aprender, enseñar, compartir jazz. Estoy convencido, igualmente, de que el hecho de que aparecieran catalizadores documentos (libros) sobre y de la historia del jazz en México suscitó la curiosidad primero y luego el legítimo interés de difusores, organizadores y también estudiosos del jazz de otras partes y eso entonces los llevó a acercarse a los jazzistas mexicanos que respondieron más o menos a las interrogantes y a la posibilidad de difusión. ("¡En serio! ¿En verdad todo esto hay de jazz en México?…", tendría que dejar de ser la oración para trocarla por una curiosidad concreta sobre las particularidades de cada exponente: ir de cantidad a calidad, de relumbrón a enfoque).[4]

Toda plataforma de proyección, de reverberación afuera, de una u otra manera se proyecta y resuena adentro: esa es y debiera ser la lógica. Y aquí, desde adentro, ¿qué sucede?, ¿qué hay?… Recordemos las constantes mencionadas en la primera versión del gordito libro.[5] ¿Comienzan a diluirse aquí, ahora?

- A lo largo de su historia, el jazz mexicano no ha interesado demasiado a los que escriben sobre jazz en México (tampoco a los que escriben sobre música en general ni a los que escriben sobre jazz fuera del país); por ello, la ausencia de documentos a la mano sobre el tema es notoria.

---

[4] El jazz mexicano, los jazzistas desde México, fue y fueron tema en artículos dedicados, entre otros, en revistas como la francesa *Jazz Hot*, escrito por Patrick Dalmace (*Chroniques Mexicaines*), la inglesa *Wire*, (*Global Ear, Mexico City*) escrito por Mathew Franklin, de salpicadas menciones en la madrileña *Cuadernos de Jazz* (todavía en papel) lo mismo que en el *Down Beat*, en la revista cibernética de la Asociación Internacional de Periodistas de Jazz (*Jazzhouse*) y, desde luego, en la mesa de discusiones ciberespaciales, en ocasiones tan enriquecedora como son las páginas de *Jazz en México*, *Jazz Mestizo* y *Latin Jazz*, animadas desde Aridamérica por el jazzófilo potosino Luis Moreno.

[5] *Datos para una historia aún no escrita*, Ed. Ponciano Arriaga, San Luis Potosí, 1994.

- Cuando se escribe sobre jazzistas mexicanos en los periódicos y las revistas que de vez en vez le dan espacio al tema, el tono, con más o menos exabruptos literarios, no rebasa la superficie del lugar común, salvo en excepciones no fácilmente hallables.
- Los jazzistas mexicanos –también con ejemplares excepciones– poco caso le hacen a las publicaciones (hay quien afirma que poco interés tienen por la información en general), a menos que se hable "bien" de ellos, lo que se traduce en reconocimiento inmediato de la autoridad de quien habla. Si se habla "mal", el jazzista en el acto lleva a la descalificación al escribano.
- A lo largo de esta historia secular, los jazzistas mexicanos han tenido y tienen que luchar contra los prejuicios y los lugares comunes (el jazz es música de salvajes, el jazz tiene que ser tocado por negros ya que de lo contrario no es *jazz*; el jazz es música de burdel; el jazz es música de drogadictos, de imperialistas, de locos, de viejos; el jazz mexicano no existe; el jazz murió con George Gershwin, Paul Whiteman, Louis Armstrong, Glenn Miller, Charlie Parker, John Coltrane, Dizzy Gillespie, Miles Davis o los mexicanos Luis Arcaraz (director de orquesta), Mario Patrón (pianista), Chilo Morán (trompetista), Sacbé, Henry West (saxofonista introductor con la pianista Ana Ruiz y luego con el cornetista Don Cherry del *free jazz* en este país) o cualquier nombre que guste el lector poner; el jazz para ser mexicano requiere que nos vistamos de chinacos; el jazz para ser mexicano debe sincopar "La cucaracha", "Bésame mucho", "La rielera", "El jarabe loco", "La Bamba"," La Bikina" y debe hacer de "Toma Cinco" huapango y de "Cuando los santos marchan" valona, son, quebradita, corrido, etcétera).
- Los jazzistas mexicanos han tenido que luchar para posibilitar algo verdaderamente creativo, contra la falta de lugares especializados donde tocar, contra las autoridades mayores y menores, los empresarios, los jerarcas sindicales, los funcionarios culturales, los vecinos, ellos mismos, otros músicos de géneros distintos –desde los académicos a los roqueros y los afroantillanos y los baladistas ñoños–, los difusores paternalistas que bendicen o maldicen con arbitraria varita mágica, los voceros del malinchismo, del patrioterismo y cualquier otra cantidad de "ismos" como el oportunismo y como, también, el anacronismo de los planes oficiales de estudios musicales, los muy bajos salarios y el llamado "hueso", ese monótono y desgastante prestar el instrumento al acto musical a cambio de dinero, del que ya hablaba, desde los años veinte, el citado músico Miguel Lerdo de Tejada.
- No ha habido continuidad en las producciones fonográficas del jazz local. Cuando existen éstas –como inopinadamente ha sucedido desde los noventa en algunos sellos independientes y de autor–, la distribución y promoción son, en términos reales o comparativos, ridículas. Con la televisión y con la prensa escrita ha pasado algo similar: no hay hilo ni seguimiento (programas y proyectos que comienzan con estridencia y que a los meses se ven atacados por los burócratas quita-presupuesto y mueren de agotamiento, o que ya no entran en los proyectos comerciales de la televisión privada o las coyunturas administrativas de la política cultural.

Todo lo anterior colabora para que la oferta de esta música en la cartelera diaria sea vista como "excepcional" y para que sus hacedores siempre parecieran estar en el cosmético trance "del convincente segundo debut".

En cuanto al jazz foráneo, la difusión, que también es pobre y limitada, está sujeta a caprichos de la subjetividad, gustos perso-

nales y/o defectos de información, intereses comerciales y carencias de alternativas discográficas de los escasos programadores.

Constantes pues… ¿Qué dicen los haberes?…

Reviso: Hoy hay que destacar la consistente labor de zapa que durante años lleva realizando la presencia difusora del quehacer jazzero en espacios que aparecen cada vez con mayor regularidad en algunos diarios mexicanos como *La Jornada* (Antonio Malacara), *Milenio* (Xavier Quirarte) o *El Financiero* (Victoriano López). Otros más hay que en ocasiones visitan el quehacer del jazz mexicano, algunos de ellos incluso son músicos que se acercan a la difusión del tema (como el pianista Alberto Zuckerman, el bajista Alonso Arreola o, en provincia (Sonora, Michoacán, Jalisco, Oaxaca), el baterista Luis Mario Rivera, el saxofonista Juan Alzate, la cantante y promotora Sara Valenzuela o el percusionista Óscar Martínez. Debido a ellos, a otros como los escritores Evodio Escalante y Gaspar Aguilera y algunas personas más cuyos nombres sin mi intención escapan, las noticias sobre el jazz desde México[6] no caen en, lo que era antes, la

[6] Como el que jazzistas llegados de México (Diego Maroto al saxo, Eugenio Toussaint y Miguel Villicaña al piano, Agustín Bernal al contrabajo, el chileno mexicano Gabriel Puentes a la batería, etc.) toquen en el *Lincoln Center*. Que en ese Nueva York actúen el improvisador vocal Juan Pablo Villa o el grupo de *jazz-funkie* Los músicos de José y que el *free jazz* del Vision Festival tenga como invitado al saxofonista Remi Álvarez. Que Iraida Noriega cante en Los Ángeles. Que el baterista Antonio Sánchez siga haciendo lo suyo en cualquier parte del mundo (incluido Puebla) ya con Chick Corea, Gary Burton, Marsalis, Metheny, David Sánchez o Eddie Gómez. Que este último haya grabado a trío con el pianista y compositor Eugenio Toussaint o un disco en vivo en un (hoy extinto) lugar de jazz del DF como el Papá Beto con el baterista Rodrigo Villanueva. Que el saxofonista Luiz Márquez continúe nutriéndose en la música tradicional de su tierra para hacer *jazz* en los Países Bajos. Que Magos Herrera cante en un festival barcelonés, en el Luz de Gas, en el mismo escenario donde días antes o después de ese noviembre del 2009 Brad

bizarra información de relleno al criterio (o falta de él) de algunos de los jefes en las páginas de sociales o de espectáculos, que sacan o meten notas según vaya llegando la publicidad que ocupará esos sacrificables espacios.

El jazz en México se documenta –y más con las posibilidades que brindan las cibernéticas redes sociales con varios ejemplos hoy de perfiles puestos ahí por jazzistas mexicanos para promover su labor– y hay ya más sencillas maneras de acercarse a él. La interrogante seguiría: ¿Acceden a ello –más allá de por simple morbo o efímera curiosidad– los protagonistas del jazz en México? ¿Existe la costumbre? ¿La voluntad? ¿Se entiende acá entre nos el para qué –superada la superficialidad del cotilleo?

En la radio pública mexicana hay abrevaderos. Uno de ellos, en Radio Educación, cumplió dos décadas en 2010 de difundir

Meldhau o Herbie Hancock son anunciados o que grabe un año después un disco donde invita entre otros al contrabajista John Pattitucci. Que el trompetista Cuong Vu grabe con el grupo mexicano Los Dorados o que otro trompetista (Doc Severinsen) grabe desde lo que preveía como tranquilo retiro en San Miguel Allende, Guanajuato, con Gil Gutiérrez a la guitarra y Pedro Cartas al violín para desde ahí iniciar una gira con ellos por Estados Unidos. Que el baterista argentino-mexicano Hernán Hecht haga giras por varios puntos de Alemania, Estados Unidos y México, tocando con otros estupendos exponentes no mexicanos del jazz contemporáneo. Que jazzistas mexicanos y avecindados actúen en Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, España, Francia, Guatemala, Italia, Paraguay, Polonia, Portugal (los pianistas Mark Aanderud, Nicolás Santiella o Edgar Dorantes, los contrabajistas Roberto Aymes y Aarón Cruz, el grupo Ethos, el percusionista Ian Mendoza, el clarinetista y saxofonista Marcos Miranda, el grupo vocal Muna Zul) o que, viviendo en Estados Unidos, gente como la pianista Olivia Revueltas, la cantante Mili Bermejo, los bajistas Abraham Laboriel, Enrique Toussaint o David Gonzalezz (sic), el guitarrista Jaime Valle o el baterista Carlos Cervantes saquen un disco o emprendan una gira. Que algo de esa música sea transmitido por Jorge Canavati en la estación de jazz de la Universidad de Trinity en San Antonio, Texas, etcétera.

semanalmente jazz de y desde México: *Datos para una historia aún no escrita*. En esa misma emisora –escuchable en la internet al igual que en la amplitud modulada y la onda corta– van varios años ya que –primero en agosto, luego en diciembre con "Feliz Navijazz"– programamos un día completo de jazz mexicano original, existiendo muchísimo material de buena calidad, propuesta y factura de donde escoger. En otras emisoras públicas (Radio UNAM desde el año sesenta y Horizonte del Instituto Mexicano de la Radio desde fines del XX) donde tradicionalmente el jazz tiene cabida en la carta programática, algunas veces más algunas menos, el jazz hecho en México se hace de algún rincón.

Hoy pareciera haber todavía una relación inversamente proporcional en cuanto a lugares para tocar y a grabaciones de jazz en México. Esto es: cada vez hay más discos y quienes los hacen, y cada vez menos espacios físicos citadinos destinados y anunciados como sitios de jazz para presentar la música que esos discos contienen. Puntos hay, por ejemplo, en el área metropolitana del DF, que junto a dos o tres de los tradicionales –donde el más longevo, al sur, viene de los años setenta (New Orleans) y el más joven, al centro (Zinco), tiene un lustro–, surgen como si esporas voluntariosas, en barrios acostumbrados a ellos (las colonias Condesa, Roma, Juárez, Polanco, Anzures, Coyoacán, Tlalpan o el centro histórico) lo mismo que en rumbos sorprendidos (la Portales de El Convite y Jazzorca, Acoxpa, Satélite o la calle de Villalongín, donde hasta el 2010 y luego de siete años existió para el *jazz* el aquí mencionado Papa Beto del guitarrista Roberto Arballo *Betuco*) y son tomados por jóvenes músicos para, modificada, seguir la máxima guerrillera: "Crear uno, dos, tres Viet-Jazz". Patético resulta, por repetido, que cualquier lugar de *jazz* en este país tenga que abrirse con las premisas de la solidaridad y de la mística militante de los protagonistas, antes que las de la viabilidad financiera que le permita crecer y permanecer y continuar sin por ello tornarse un antro (dicho antro

con la vieja connotación de la palabra) o un elitista club inaccesible a la media de las carteras jazzómanas que por lo regular no rondan esos rumbos y en donde los jazzistas mexicanos, si bien va esa semana la billetera, son espectadores de lo que desde otro país arriba al escenario.

En la capital, como en provincia, las preguntas son: ¿Cómo hacer del jazz un negocio respetable y a la vez respetuoso? ¿Cómo trabajar los públicos? ¿Cómo trabajar esa cada vez mayor diversidad de músicos sin llamados solidarios y luego invitaciones al esquirolaje?[7]

Buenas noticias siempre son las que nos informan de nuevas apariciones discográficas de jazzistas desde México. Magníficas serían si fueran acompañadas con la novedad de que ya se cuenta para ellas con una puntual distribución y que no se depende de la aparición de los autores en el próximo festival de jazz o tocada aquí o allá o de su venta por la internet o de su compra en un lugar de pizzas cuyo dueño es pizzero, saxofonista y solidario. ¿Qué falta?... Pues, más espacios para difundir los productos, que los productores acerquen sus productos a los difusores potenciales y que éstos den a todos por igual la oportunidad.

Además de los discos de autor –esos espejos donde la mirada, esas tarjetas de presentación– que cada vez son más, importa la labor de pequeñas compañías que, contra viento y marea, permanecen. Nombres de sellos que tienen jazz en sus catálogos son los de Agave, Alebrije, Antidoto, Are, Intolerancia, Jazzcat,

[7] Imagina que revive Miles Davis un dos de noviembre, llega esa noche a la casa armado con su trompeta y te dice con aquella apagada voz: "Antes de volver a morir quiero echar la paloma con jazzistas mexicanos. Llévame te lo pido a un club de jazz"... Es fácil de inmediato coger el vocho (el viejo 600), montarse en él con exultante excitación. Ahí va Miles en el asiento del copiloto mientras con el embrague das la orden a la animada máquina, pero... ¿a dónde te diriges?... ¿Requieres de un momento para fijar tu ruta? ¿Cuántos dedos precisas para contar opciones ya en la capital, ya en la provincia?...

Jazzorca, Mujam, Mula, Pentagrama, Quindecim, Urtext, Xquenda, etc. Una buena cantidad de estos compactos, así como de vinilos que vieron la luz hace décadas, conforman el resultado de la metódica indagación que realizó Antonio Malacara y que en Angelito Editor intituló *Catálogo casi razonado del jazz en México*. Si en 2001, en el último capítulo del libro *El jazz en México* se habían dado fichas de más de 200 documentos grabados, en el *Catálogo* se menciona ya más de medio millar de fonogramas de jazz mexicano hasta el 2005. Seiscientos veintidós fonogramas hace un lustro; hoy, tal cantidad ha crecido, si no geométrica, sí algo más que aritméticamente.

Reviso: Sigamos en los haberes que al aparecer descobijan a los deberes.

Arranca el aplauso, la continuidad de la labor iniciada por el pianista Francisco Téllez al frente de la licenciatura de Jazz en la Escuela Superior de Música. Muchos de sus ex alumnos y alumnos –hoy con la dirección del guitarrista Eduardo Piastro– nutren varios de esos lugares coyunturales para el jazz, participan en festivales (anualmente los organizan en la misma Superior), en talleres, en diplomados o toman simple y sencillamente la calle como tribuna y auditorio… Pero, preguntará el endemoniado tinterillo con –diría mi madre– "espíritu de escobeta": concluidos los cursos exigidos por el Instituto Nacional de Bellas Artes, ¿se puede, licenciado, vivir de ello hoy en un México donde el empleo es sólo una desgastada palabra de seis letras usada en los discursos de quienes el poder detentan, y la cultura –como si de fabada o cocaína se tratara– es año tras año, y vez tras vez, el puro recorte?

Reviso (sigo en ello): Se reconoce la continuidad de una labor como la del Fondo de Cultura Económica que abrió el campo postJoachim Berendt, junto al gordito volumen mentado, con

un par de libros sobre jazz latino escritos por Luc Delannoy donde algunos nombres de jazzistas mexicanos aparecen. El primero *Caliente* (2001) y el segundo *Carambola* (2005).[8] Esta editorial también, en coedición con la española Turner, sacó del estadounidense Ted Gioia su *Historia del jazz*. La Universidad Veracruzana ha publicado en 2012 la traducción anotada del libro de Ajay Heble, *Caer en la que no era*.[9]

---

[8] En dos capítulos de *Caliente* halla el lector menciones, entre otros, de la cantante Lila Downs, los trompetistas Chilo Morán, César Molina, Mario Contreras, Víctor Guzmán y Rafael Jaimes, los saxofonistas Tomás Rodríguez, Héctor Hallal, los contrabajistas Leo Carrillo y Roberto Aymes, los bateristas Luis Vargas y Tino Contreras, los pianistas Raúl Stallworth e Hilario Sánchez y los percusionistas Roberto Namorado y Julio Vera. En *Carambola*, *vidas en el jazz latino*, publicado cuatro años después, varios nombres mencionados en el 94 en la potosina edición de *Datos para una historia aún no escrita* y en *El jazz en México* reaparecen: la Orquesta del Octavo Regimiento de Caballería del Ejército Mexicano, el compositor Armando Villarreal, el compositor, arreglista y pianista Mario Ruiz Armengol, los hermanos Toussaint, los pianistas Gerardo Bátiz, Edgar Dorantes, Enrique Nery, Guillermo Porras, Luis Zepeda y Jorge Martínez Zapata, el grupo Astillero, el flautista y saxero Arturo Cipriano, el percusionista Rafael Borceguí, el grupo de Guadalajara, Vía Libre, los bateristas Efrén Capiz, Tino Contreras, Salvador Merchand y el saxofonista Popo Sánchez, etc. El autor, que firma su libro en la ciudad de Nueva York en diciembre del 2004, poco tiempo después decide radicar en México.

[9] Basta leer la siguiente frase de su autor, Ajay Heble, para que quede claro por dónde va este libro: "El jazz ha servido y seguirá sirviendo para fines culturales y políticos (no segregación, descolonización, derechos civiles, y luchas por la igualdad, para el acceso a la auto-representación, para el control sobre los modos de producción y así sucesivamente) y... el estudio de su historia, de la teoría y la práctica puede revigorizar nuestra comprensión de la función social del arte, del papel de la cultura en el proceso de desestabilización de modelos histórica e institucionalmente determinados de producción de conocimiento". Ante el lector desfilan, entre otros, nombres como Cecil Taylor, Ornette Coleman, el Art Ensemble of Chicago, Sun Ra, John Zorn, Parker, Minugs, Billie Holiday Elllington o Thelonious Monk, al lado de otros como Theodor W. Adorno, Julie Kristeva, Edward Said, Jacques Attali, Ferdinand de Saussure, Amiri Baraka, Ezra Pound o William Carlos Williams... ¿Tienen

En el 2009, Luzam Ediciones publica, del contrabajista Roberto Aymes, un libro llamado *Panorama del Jazz en México durante el siglo XX*, donde el autor recoge artículos publicados a fines de los setenta y principios de los ochenta y en los que da detalle desde su personal atalaya como protagonista de su visión jazzera. El proemio escrito por el crítico de música Fernando Díez de Urdanivia –quien en 1991 había sacado en la misma editorial el libro *Mi historia secreta de la música* donde algo hay sobre visitas de jazzistas foráneos a este país– termina con estas líneas: "El libro que se ofrece, más que testimonio del Jazz, es un jirón de nuestra historia musical reciente. Una historia que, para desgracia del país, se va haciendo más de recuerdos que de actualidades. Lo menos que sacarán sus lectores, será una comparación de la actividad jazzística de hace tres décadas con lo que ahora se hace… o más bien no se hace"...

Otros matices hay sin dejar de ser críticos. En 2003 se presentó en ediciones El Perseguidor, con el apoyo universitario michoacano, una selección de artículos que Antonio Malacara entregó los dos años precedentes al diario *La Jornada*: "De la libertad en pequeñas dosis (notas del jazz nacional"). Escribe Evodio Escalante en la introducción:

> La tarea de la crítica, del registro de la cultura, del periodismo que quiere informar y preservar, es darle una permanencia a la fugacidad intrínseca de ese arte de nuestro tiempo llamado jazz. Una fugacidad y habría que agregar de inmediato, pensando en el contexto mexicano, una precariedad. La condición del jazz mexicano es sumamente precaria. Lo mismo por el lado de los apoyos oficiales que por el lado de la iniciativa privada: faltan recursos, faltan estímulos, culturales pero también materiales. Los músicos de jazz se las ven negras para sobrevivir, o bien tienen que entrarle a todo: al hueso, tocando como "teloneros" en grupos de música pop, haciendo *jingles*, viviendo de actividades paralelas. En el mundo del jazz las oportunidades son muy escasas, el medio muy competido, y sobre todo, cuesta mucho trabajo sobrevivir y mantenerse en la línea, sin hacer concesiones a lo gratuito, a lo comercial. Esto hace que la labor de críticos honestos y apasionados en el jazz, como Antonio Malacara, sea un producto de primera necesidad, y cumpla una función que quizás no hemos valorado en lo que se merece: Dejar constancia. Difundir lo que se hace. Dar testimonio de que nos importa el jazz y lo que hacen nuestros jazzistas, más allá de capillitas y preferencias generacionales.

---

algo que ver entre ellos?... Responda el autor de esa segunda mitad de cualquier buen texto: usted.

¿Cuál fue la repercusión de estas *Notas* en Michoacán, entre los jazzistas y jazzófilos que año con año van, por ejemplo, al llamado *Jazztival* purépecha? ¿En qué otra parte de la República se presentaría y distribuiría este libro? ¿Cuál ha sido el trabajo de promoción editorial del Instituto Veracruzano de Cultura en el volumen que –según se colige por el logotipo– con su apoyo, el propio Malacara publicó sobre el fallecido pianista cordobés Juan José Calatayud (*Modelo para armar*)? ¿Qué tanto estorbaron, o dejaron de estorbar, las instituciones para que un libro como el que el mismo Antonio publicó sobre el pianista y compositor Eugenio Toussaint (*Las tangentes, el jazz y la academia*) viera, contando con una distribución independiente, agotado su primer tiraje de 1 500 ejemplares en muy poco tiempo?... Continuando con las presentaciones y representaciones a lo largo del país (algo que siempre será noticia y novedad), ¿no sería pertinente hacer lo propio con el libro *Tiempo de solos*, con retratos de jazzistas mexicanos tomados por Fernando Aceves y con textos

de Sergio Monsalvo, cuya edición de mil ejemplares apareció en el 2001? Cito del prólogo de Sergio:

> Por otro lado, y fuera del contexto de las entrevistas presentadas en este libro, una pregunta recurrente que les formulé a los músicos fue que si el jazz mexicano tenía futuro. De manera invariable dijeron que sí, aunque esta respuesta sólo estaba fundamentada en la esperanza. Personalmente creo que tal actitud es volátil y sobretodo azarosa. El jazz mexicano irá a fin de cuentas por donde lo llevemos todos: músicos, comentaristas, aficionados, promotores, patrocinadores, políticos oficiales, empresarios, disqueras y radiodifusoras, cualquiera con algún grado de implicación, aunque sea mínimo.

De un libro más quiero hablar antes de pasar a otro asunto. No, no es un volumen de fotos ni una biografía ni una historia o una recopilación de escritos publicados en diarios o revistas, es una novela: acaso la primera novela en México donde un importante episodio del jazz mexicano es motivo vertebral. La publicó el grupo editorial Norma en el 2008, se llama *Billie Luna Galofrante* y su autor –nacido en la Ciudad de México en 1967– es Antonio Malpica. Lo primero con lo que se encontrará el lector en el libro es con la convocatoria, aparecida a finales de 1980, de un concurso de jazz organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana y la UNAM para "grupos profesionales o no, radicados en México". Tras ello, Billie, la protagonista principal, en capítulos que tienen todos nombres de piezas consultables en el *Libro Real del Jazz* (ninguna mexicana por cierto) narrará de manera divertida las cuitas acaecidas a una mujer en México hija de un padre cuyas preferencias musicales siempre se decantaron por el jazz. Cito dos líneas del capítulo *Ol´Man Rebop*:

—¿El jazz es como la vida, Dizzy? –preguntó Olaf.

—Más bien, la vida debería ser como el jazz –respondió papá.

Destaquemos la continuidad del festival Euro-Jazz en el Centro Nacional de las Artes defeño donde ya varias primaveras se han presentado jazzistas provenientes del viejo continente, pero demandemos también que gente como Perico Sambeat o Baldo Martínez –por mencionar jazzistas hispanos que ahí han tocado– vuelvan a compartir escenario con los jazzistas locales que aparentemente por razones presupuestales –los tenía que pagar México y no una embajada europea– dejaron de ser convocados. Cuando esto se hizo hace años, la resultante para públicos y músicos era sin duda enriquecedora. (Sugiramos igualmente, con afanes de equidad, un Festival Mexi-jazz en naciones europeas). Ese C. N. A. a lo largo del año abre espacios al aire libre para el quehacer jazzístico mexicano. Reconozcámoslo, pero no por ello dejemos de proponer que haya más, tantos como resultantes de la creatividad hay entre los hacedores de jazz. ¿Y la UNAM? Para el jazz mexicano la sala Nezahualcóyotl universitaria no es un foro acostumbrado sino coyuntural, razón por la cual se dificulta la creación y ampliación de nuevos públicos. Eso mismo sucede con la sala del Palacio de Bellas Artes, que hasta antes de cerrar por causa de una polémica remodelación se movía entre la excepcionalidad nostálgica o la sorpresa que da el acompañar a alguna figura venida del extranjero a quien no ha alcanzado para traer con su grupo. ¿Qué tal que uno supiera que así como los domingos para la Filarmónica allá o los viernes para la Sinfónica acá, cada jueves hay en esos escenarios jazz? ¿Por qué siempre el jazz debe sobrevivir mendicante al reparto de limosnas que tras la misa las autoridades practican?

Un miércoles de cada mes al menos es posible hallar en la Ciudad de México un espacio distinto para escuchar jazz de aquí gracias al ciclo Noche de Jazz y Turibús que desde hace años ha fomentado con imaginación la creación de público en el Museo

Tamayo defeño. Una cerveza, un vaso de vino nacional, una exposición plástica y un paseo turístico se agregan como opción al jazzístico paquete ofrecido con calidad y diversidad en ese espacio del bosque de Chapultepec.

Mencionemos los festivales que en provincia se organizan ya con esperanzada continuidad y donde –a diferencia del existente en Cancún hace años, o algunos con nombres en inglés de la Ciudad de México– los jazzistas mexicanos sí son convidados: Campeche, Aguascalientes (Encuentro Regional Centro-Occidente de Jazz), San Miguel de Allende (Festival Internacional de Jazz y Blues), Playa del Carmen (Riviera Maya Jazz Festival), Mexicali (nombrado *Chinto* Mendoza en homenaje al histórico saxofonista ahí nacido), Morelia (Jazztival), Irapuato, Villahermosa, Mérida, Xalapa, Puebla, Monterrey, Acapulco, Tijuana, Ensenada, Puerto Peñasco, Zacatecas, Hermosillo, etc. ¡Qué bien que haya estas oportunidades a lo largo del año! ¡Y qué mejor que los jazzistas convocados pudieran cobrar sus honorarios de inmediato y no, como sucede y ha sucedido aquí y allá, hasta seis, ocho o doce meses luego del concierto! ¡Qué maravilla también que el jazz mexicano no sea únicamente tema de festival y, concluida la ocasión, del jazz nada sino hasta el año próximo "en que, si bien nos va (que no haya campañas políticas por ejemplo que *lo distraigan*) vamos a ejercer el presupuesto!"... Los jinetes jineteadores del crematístico corcel deberían tal vez oír jazz, más jazz para que hubiera como con Goethe (aunque confiando en que no sea a la hora de la muerte): "luz, más luz".

Reviso (hoy como ayer en la lista de deberes): memoria de lo acaecido, continuidad en la oferta, parejo profesionalismo de los involucrados...

—¿El jazz es como la vida, Dizzy? –preguntó Olaf.

—*Más bien, la vida debería de ser como el jazz* –respondió papá.

Comenzar con un chiste y terminar con un poema

Hace poco fui invitado a dictar una conferencia a los –no muy acostumbrados a ese tipo de asuntos– alumnos de jazz de la Escuela Superior de Música. Con el fin de evitar que en sus cabezas apareciera de entrada la pregunta ¿a qué vine?, para ser sustituida casi en el acto por un ¡por qué vine!, les aseguré desde el inicio que lo que yo iba a hacer en esa ocasión era contarles un chiste al principio, decirles un poema al final y lo que se acomodara en medio...Tan curiosa advertencia los hizo quedarse, algo que, confío, sucederá con el lector a estas alturas del partido.

El chiste forma parte en realidad de una novela que escribo y que trata de la vida de un compositor de jazz en México, un jazzista mexicano, un artista que más o menos desarrolla actividades en ese campo en este país y que tras sufrir cualquier cantidad de desventuras decide, con el pretexto de evolucionar en su arte, irse a Estados Unidos para ser "jazzista en serio". Este sincopado bracero se va sin *visa* pero con talento... La novela que se llamará, tentativamente, *Los gallos justicieros*, comienza con el chiste: Un par de mujeres pasea por el bosque y una de ellas está a punto de pisar a una rana que le grita "¡Eh, cuidado!" La mujer reponiéndose de la impresión le pregunta mientras se agacha para recogerla: ¿Fuiste tú quien habló rana? "En efecto", contesta educadamente el batracio: "La verdad es que yo no soy una rana"...

Ahí interrumpí para entrar –apunté– a "lo de en medio", algo que consistía en detectar los "puntos de quiebre", las cimas y simas, de la historia del jazz en nuestro país. Les hablé, claro,

de los anecdóticos inicios en el siglo XIX con Porfirio Díaz como una suerte de negligente deidad protagonista: les hice saber de un libro por salir que se llamará *Un veinte de jazz*[10] donde jazz y radio, baile y cine mudo; jazz y otras artes, jazz y placer y frenesí, se enfrentan, ya en los veinte,[11] con la Revolución –que iniciada en 1910 contra la abandonada deidad protagonista (el dictador Porfirio Díaz)– resultó, triunfante en su institucionalización, cobijada por un exacerbado nacionalismo que, más temprano que tarde, con la llegada del cine sonoro, en los treinta, tomará como ideológico partido –no reñido con la moralina imperante– el exaltar las inocentes bondades de lo rural ("Allá en el rancho grande, allá donde vivía") sobre lo pecaminosamente citadino mostrado, piernas al aire, en la mentada *Santa*. Sintomático resulta hallar una banda de jazz, San Pedro, que ante los embates de moda y bolsillo se torna el Mariachi San Pedro Tlaquepaque y que la radio, que antes transmitía alguno de los ya mencionados *foxes*, *shimmys*, *charlestones*, *blues*, etc., comienza a brindar su etéreo espacio por un lado a corridos, sones, trova venida de Yucatán[12] y canciones bravías, y por el otro –lo urbano debe de tener exclusa– al romanticismo del bolero de, entre otros, un joven

---

[10] Se juega en el título con la idea del veinte, moneda de cobre de los tiempos en que por un peso mexicano te daban cinco pesetas con Franco retratado, y la década de los veinte del siglo pasado: el veinte precisamente.

[11] Recojo una copla oída al comenzar los veinte en la fronteriza ciudad de Mexicali en contra de la música venida del otro lado de la línea: "Que cese el sangoloteo del shimmy y el fox exóticos que provocan el deseo en movimientos eróticos. Venga la dulce y sonora música nuestra que sabe del vals elegante y suave y la danza arrulladora…

[12] Uno de los grandes representantes de la trova yucateca, Guty Cárdenas –abuelo del hoy baterista de jazz Tono Cárdenas–, en una entrevista hecha cinco años antes de morir asesinado en el Salón Bach de la Ciudad de México, habló de lo importante que en su vida habían sido, de su experiencia radicando en Nueva York, las "*girls*, el *baseball* y el jazz"

valor apellidado Lara. Sí, aquél mencionado líneas arriba al hablar del Salón México

> En esa época México –dice Agustín– se vio de improviso completamente invadido por la ola del jazz, y el baile era la locura de la ciudad. No recuerdo que nunca se haya despertado en todas las clases sociales, y en una forma tan rápida y definitiva, una afición semejante. La transición del *two-step* al foxtrot obró el milagro…

¿Y el jazz y los jazzistas dónde quedaron?… Venga el subterráneo y las marimbas-jazz band tocando en fiestas de vecindad así como "huesos" en la radio en vivo con música que jazz no era. ¿Sabían ustedes que Cri-Cri, el famoso autor de canciones infantiles que arrulló nuestra infancia, la de nuestros padres y la de nuestros abuelos, originalmente tocaba jazz bajo el nombre de "El guasón del teclado?… ¿Sabían ustedes –volví a inquirir a los alumnos– que el famoso director mexicano de orquestas sinfónicas varias, Luis Herrera de la Fuente, ya en los cuarenta, tocaba jazz en fiestas de vecindad para hacerse de un dinerillo que más tarde le permitiría pagarse sus estudios de dodecafonía con el compositor español transterrado Rodolfo Halffter?… El dato y la anécdota les pareció broma difícil de tragar y, entre las risas y la incredulidad hubo alguien que pidió que regresáramos entonces al prometido chiste comenzado: … "Quedamos en que la mujer se agacha y recoge a la rana que les gritó a ella y a su compañera para que no fueran a pisarla":

> —La verdad es que yo no soy una rana.
>
> —¿Sapo? –inquiere interrumpiendo la otra damisela.
>
> —No –contesta el anfibio desde la palma de la mano de la mujer curiosa:
>
> —Soy un hombre. Una bruja despechada me ha puesto en este estado. Antes de convertirme en lo que soy, yo era un reco-

> nocido jazzista en México: compositor, multiinstrumentista, arreglista, copista… en fin. Si una de ustedes –concluye la criatura tras dejar claro su largo currículo– si una de ustedes me da un beso para romper el hechizo, les prometo que si no todo sí buena parte del producto de mis composiciones, de mis regalías por derechos de autor, de mis presentaciones, mis conciertos, será, además de mi infinito agradecimiento, para ella…

Los puntos suspensivos me permitieron continuar –lo hago ahora– con la mención de otros puntos que había decidido llamar de quiebre por dar un título a la charla y no por hablar de resistencia de materiales o temas similares. Los ocultos jazzistas y otros instrumentistas, venidos de la música popular así como desertores de la académica hallarán, en los cuarenta y los cincuenta, refugio en las grandes orquestas que acompañarán a los económicamente pudientes, así como a las parejas de la naciente clase media en los bailes de salón y té danzante. Grandes directores mexicanos rivalizarán con los estadounidenses que hallan en días de guerra y postguerra escenarios convenientes río Bravo abajo. Es de esas bandas –que tocaban *swing* como en su momento y lugar Glenn Miller, Harry James o Benny Goodman– conducidas por Larry Sohn, Everett Hoagland, Luis Arcaraz, Gonzalo Curiel, Ismael Díaz, Ernesto Riestra, Agustín Lara una vez más, etc., de donde saldrán en los cincuenta y nacientes sesenta los músicos de jazz que protagonizarán la llamada "edad de oro" del jazz nacional. Gente como los saxofonistas Héctor Hallal, Cuco Valtierra, Tomás Rodríguez, Primitivo Ornelas, Juan Ravelo, los bateristas Tino Contreras (mencionado, por cierto, en el libro español de Miguel Sáenz, *Jazz de hoy, de ahora*), Richard Lemus, Leo Acosta, Salvador Agüero, Salvador Merchand, los trompetistas Chilo Morán, Pepe Solís, Mario Contreras, el bajista Víctor Ruiz Pazos, los contrabajistas Humberto Cané y Leo Carrillo, los pianistas Mario Patrón, Chucho Zarzosa y Pablo Jaimes y muchos

más nombres de músicos que conforman una generación de la cual quedan algunos tocando aún cuando la noche lo permite.

Otros momentos hay. Todo iba bien. De la cubanía mexicana de Pérez Prado por un lado y de Chico O´Farrill por el otro surgirán nuevos elementos que no sólo habrán de tocar mambo, cha-cha-cha y danzón, sino también jazz de gran calidad (hasta que un líder del sindicato de músicos lo permitió). El público de centros nocturnos se incrementaba en los años en que llega desde Estados Unidos el rocanrol y muchos jazzistas –sobretodo para cine– a pesar de considerarlo bastante primario lo interpretan. Todo iba bien, pero las autoridades deciden –moral y economía– acortar la noche. Se acaba la dinámica de ir a tocar "el hueso" tempranero y amanecerse en "la paloma", el *jam session* en los varios clubes de jazz ya existentes. El nombre del regente de hierro, el alcalde capitalino Ernesto P. Uruchurtu, es recordado por varios exponentes del jazz de entonces. También el de su madre.[13] El jazz comienza a envejecer en México porque los jóvenes públicos miran con embelezo a los sucedáneos mexicanos de Elvis Presley, Pat Boone, Bobby Darin, Richie Valens: Enrique Guzmán, César Costa, Manolo Muñoz, Alberto Vázquez. Son los días en que aquel nacionalismo priva sólo en los discursos de los políticos del partido por décadas en el poder (PRI) y los "días del grito" (15 de septiembre) independentista, lo demás son suéteres de grecas, rocanrol y baladas para manos sudadas del blanqueado ritmo que aquí arribaba. Sin embargo, en enero de1962, el año en que en el Fondo de Cultura Económica salió la primera edición

---

[13] Durante la regencia del sonorense Ernesto P. Uruchurtu –1952 a 1966– se determinó que por asuntos de "moralidad" y "economía" todos los centros nocturnos cerraran a la una de la mañana y en muchos de ellos se dejara de expender bebida una hora antes. Los negocios dejaron de serlo y el campo para tocar jazz, que en los últimos años de los cincuenta y primeros de los sesenta aparecía como fértil –tanto que muchos siguen recordándola como "la época de oro del jazz mexicano"– fue estrechándose.

mexicana del libro de *El jazz* de Berendt, extrañamente el marmóreo Palacio de las Bellas Artes abrió sus puertas al *jazz* mexicano con un concierto del trompetista Chilo Morán y su grupo. Otros conciertos hubo salpicados en la década, pero esas golondrinas no hicieron verano. El jazz, los jazzistas, volvieron al subterráneo y ahí permanecieron como el viejo topo hasta tornarse diurnos y con ello abrirse a nuevos públicos. El jazz, gracias a gente como el pianista Juan José Calatayud y con él su trío 3.14.16, primero en los cafés cantantes de convivencia rocanrolera-jazzera, y luego en los centros universitarios –labor similar a la que hizo en Estados Unidos Dave Brubeck y su Jazz Goes to Collage– volvió a asomar la cabecita y ahí permaneció por años, ya en clubes que de pronto abrían sus puertas a estos músicos, y de pronto los cerraban, ya en teatros y auditorios colegiales, ya en pequeños escenarios oficiales que nada más por no dejar les permitían acceso. Así las cosas, entre subidas y bajadas y públicos minoritarios pero fieles (padres e hijos pero con distintos gustos) van transcurriendo décadas hasta que en 1980 –como se veía en la novela arriba citada de *Billie Luna Galofrante*– se pudo leer la convocatoria para un Concurso Nacional de Jazz que dio cabida a exponentes de varias corrientes que levantaron la mano esperanzadas: jazz tradicional, *jazz rock*, *free jazz*, *etno-jazz*, jazz latino, *bebop*, pos*be-bop*, tercera corriente, bandas, combos, etc., la sorpresa por presenciar tanto y tan diverso sobreviviente, a pesar de todo, en nichos ocultos aquí y allá, fue enorme. Con ella las expectativas por un sacudón que posibilitara entonces otros derroteros... Pero... no fue así. La final fue –fecha señalada por distintos motivos– un diez de junio. Uno de los jurados fue el pianista Juan José Calatayud. Leamos parte de una charla que años después sostuvimos con él:

—Hablando de concursos: en 1981 hubo un concurso de jazz en el que tú fuiste jurado. ¿No crees que la resultante de éste fue un retroceso para el jazz mexicano?

—Sí, el grupo que ganó no sólo era tradicional, era comercial. Hubo una junta al final de los jurados para decidir quién ganaba y yo propuse tres o cuatro que no fueron aceptados. Había una defensa por quienes ganarían desde el principio hasta el final. Muchos no pasaron desde las eliminatorias. Félix Agüero con Luisito Márquez, tampoco Francisco Téllez ni Olivia Revueltas. Yo tuve una bronca al acabar la final porque todos los jurados se fueron rápido menos yo y el público me grita ¡vendido! cuando habíamos sido Alicia Urreta y yo quienes votamos por el grupo menos tradicional. Yo como jurado no estuve de acuerdo con el resultado y así lo hice saber y se lo dije al periodista Víctor Roura para que lo sacara en el periódico...

Venga otra vez el subterráneo y las ocasionales asomadas de cabeza...

Reviso: otros momentos hay que destacar: el taller de jazz de la Escuela Superior de Música (1978) vuelto licenciatura en el 94. Contra toda la inercia burocrática, una instancia del Instituto Nacional de Bellas Artes –a regañadientes pero haciéndolo– daba su aval al jazz todavía mal visto en el Conservatorio y mendicante aún en el Palacio de mármol. A partir de ese momento ¿cuántas generaciones de jóvenes involucrados con el jazz?... Un momento más fue el de la vida y la muerte de El Arcano, club de jazz en la Ciudad de México –tan importante como fue en los cincuenta el Riguz– que se acabó el 31 de agosto de 1996, luego de ocho años contra viento, vecinos, mordientes inspectores y marea. Quizás uno de los mejores logros del lugar fue la reunión sin prejuicios –suscitados por el desconocimiento y la apriorística descalificación– y con respeto, con ganas de saber, de escuchar, de proponer, de distintas generaciones de jazzistas en un mismo espacio. Ahí estaban tocando en el mismo escenario Chilo Morán y el guitarrista Cristóbal López, el baterista Fernando Toussaint

y el bajista Víctor Ruiz Pazos, la cantante Patricia Carrión y el pianista Héctor Infanzón, Magos Herrera y el pianista Felipe Gordillo, los grupos Sacbé, Palmera, Viva Fidel, Gea, Yasú, Athanor, etcétera, todos conviviendo, todos sonando, cada una de las noches de la semana… Lugares surgieron luego de El Arcano, pero hasta ahora el hueco ha sido difícil de llenar. Una y gorda para la columna de deberes…

Dos puntos más a tomar en cuenta que han definido el color y la temperatura del quehacer jazzístico mexicano en los últimos tiempos. En el siglo XXI aparece en un viejo cine del centro capitalino, de la década de los cuarenta reconvertido, que es el Teatro Metropólitan, el guitarrista Pat Metheny. El hombre vino, vio y tocó. Y el hombre venía además y finalmente con un valor agregado, un *bonus track*, un extra, un pilón a degustar por la jazzofilia local, un pendón para el nacionalista orgullo: en la batería estaría presente un compatriota, un joven músico treintañero con quien Pat había recién hecho, tras un lustro de ausencia del estudio de grabación, el disco *Speaking of Now*. Pat Metheny vino con el baterista Antonio Sánchez. Como con Hugo en otros campos y el mismo apellido, de pronto el personal del mundo se daba cuenta de que desde ahí, desde ese país, algo hacia gritar ¡gol! a los cuatro vientos. De ahí para el Real. Antonio es un referente. La pregunta sería ¿Cómo funcionará Antonio en tanto que catalizador del jazz y los jazzistas mexicanos en ámbitos foráneos? ¿Lo ha hecho? ¿Es algo que ocupe sus prioridades?...

Otro de esos momentos, de esos puntos de quiebre, lo representa en el 2011 la muerte por propia decisión del aquí ya varias veces mencionado Eugenio Toussaint. Un jazzista (1954) nacido y crecido en el Distrito Federal del medio siglo y los primeros sesenta que optó por serlo (jazzista, jazzista mexicano) luego de que el *rock* y la música brasileña con sus Zappa y sus Elis Regina

desbancaron a los boleros del entorno casero y a la música académica, también ahí, gracias a que en la familia alguien le daba presencia cotidiana; un jazzista que oye hasta el tuétano a los recién descubiertos mezcladores de *jazz* y *rock* ensambles estadounidenses, Weather Report o Return to Forever, para recrearlos a su modo, a su particular modo de jazzista mexicano nacido en el Distrito Federal con los años sesenta roqueros y también santaneros (tanto de la Sonora como de Carlos), los años sesenta donde la revolución cubana comienza también a hacer que las fiestas sean más de oír que de bailar, los años sesenta de suéteres de grecas y los primeros yeyés venidos de la pérfida Albión.

Se toca lo que se escucha y entonces escuchar debe ser tarea cumplimentada de manera eficiente. Éste nuestro jazzista mexicano del DF mira que sus hermanos menores, roqueros como él, Enrique y Fernando, entrados al jazz que no desdeña al *rock* de ningún modo gracias a que Miles Davis está ahí, pueden juntarse con su bajo y su batería para tocar, porque así lo anuncian, *jazz-rock*, *jazz-rock* hecho en México –con todo lo que han aprendido y mamado desde la infancia para hacer ese *jazz-rock* y no otro– en ese lugar llamado Musicafé 2 (luego Nueva Orleans) frente al mercado de Las Flores al sur de la capital donde ahora ves a ese hombre, apellidado como el famoso arquitecto, Candela, que canta como Cat Stevens y al rato oirás una tal vez desde *Bitches Brew* o "Nada personal" o "Chicken" y rolas originales del grupo, como debe de ser. Y entonces nuestro jazzista que decidió ser jazzista y que se decantó por el piano sobre la aprendida guitarra, conforma, luego de una agrupación que devendrá en 1975, Blue Note (y que sacará un disco con siete composiciones originales de las cuales cinco serán de nuestro jazzista), con sus hermanos y el saxofonista Alejandro Campos, en el 76, un grupo con nombre maya, ni más ni menos que maya, blanco

camino: Sacbé. Y con el tiempo se irá a Estados Unidos, por muchas razones y por las acostumbradas sinrazones domésticas, y grabará discos donde lo mismo habrá nombres en náhuatl que nombres de avenidas de Los Ángeles y se notará que la música brasileña venida de Egberto Gismonti y de Hermeto Pascoal y de Iván Lins ha fortalecido, con los recontraescuchados Clare Fischer y Michel Colombier, la información que comenzó con Elis y con ese bizarro grupo, también aparecido en la caja idiota dominical –donde, por ese surrealismo del que habló Bretón, se vio tocar en vivo a Sun Ra con su Arkestra– de Secos y Mojados. Y en esos días, el saxofonista Henry West –también ingeniero de sonido en el disco de Blue Note– mientras tanto desde el *free jazz* toca en foros mexicanos como si Ornette Coleman hubiera desenfundado su instrumento, esa enorme versión del Himno Nacional Mexicano que causa ámpula, mucho más que sus "Golondrinas" para saxo y respiración circular y desde California y desde todo Estados Unidos, México se mira de otro modo y resaltan los elementos aprendidos para hacer lo suyo: eso que se aprendió en el México de los sesenta y los setenta y los ochenta y que está ahí y que puede llamarse "mexicano" aunque sea, como México, esa enorme mezcla de esto y de aquello hecho, como el danzón, tan arraigado, como mucha de la música de los bailes de salón, como el cha-cha-cha, como el mambo, como los boleros de gente que ha oído jazz y sabe hacerlo (Vicente Garrido, Mario Ruiz Armengol, Luis Arcaraz, etc.) de mexicana manera. Tocar "mexicano" no es una prioridad a declarar porque se toca el mundo desde el mundo de lo aprendido, lo que los intereses particulares conducen a tocar. Y las perspectivas y expectativas se amplían por asuntos de cultura y de sed más allá de un "jazz mexicano" –donde finalmente, sobretodo gracias a la existencia de un lugar como El Arcano, se empieza, decíamos, sin prejuicios, a conocer a los actores de distintas generaciones– y más allá incluso del jazz.

Y Toussaint encuentra también la llamada "música de concierto" para verter su creatividad y lo hace con fortuna, tino, éxito, calidad y reconocimiento y claro –que como México no hay dos–, envidias. Y en ella se hallarán elementos obviamente venidos desde el jazz, pero también desde la mexicanidad que Silvestre Revueltas ya había logrado. Y nuestro jazzista suena "mexicano", pero no son tampoco sus intenciones ni hacerlo ni declararlo. Y si el holandés Willem Breuker se preocupa por llevar desde el jazz el *Sensemayá* a los escuchas como antes el inglés Graham Collier llevó, gracias a Malcolm Lowry, el *Día de los Muertos* a las jazzeras enseñanzas. Nuestro jazzista también hará un ballet para ese dos de noviembre de fieles difuntos, y pensará en sinfónicas y escribirá para ellas y no podrá, aunque declare arrebatadamente que quiere hacerlo porque es muy difícil aquí, en este país, permanecer en ello, dejar a un lado el jazz. Y habrá, desde la oportunidad, reencuentros con los hermanos, reapariciones, recuentos en compacto para no dejar que los viejos acetatos se olviden faltos de aguja y por ahí un disco con alguien como el percusionista Antonio Zepeda, que desde ha mucho se ocupa por averiguar cómo sonaban los instrumentos prehispánicos ahora en un contexto electrónico (*I sing the teponaxtle electric*) y así, sin que "lo mexicano" sea un tema prioritario aunque eso mexicano que nuestro jazzista del DF escuchó y siguió escuchando ávido de escuchar y escuchar más... En fin, que por ahí va la historia, así que qué importa que haya una declaración (una más) sobre si el jazz puede o no puede ser mexicano –viejo tópico–, que probablemente sea tomada para cabecear una posible noticia y nada más, qué importa repregunto. ¿Importa? Uno toca lo que escucha y Eugenio Toussaint, alguien que sobretodo era escucha, toca lo que quiere y eso incluye incuestionablemente, más allá de marbetes y facilismos, lo que aquí, desde aquí, escucha y ha escuchado y lo que ha compuesto y que, como *Mozambique*, está consultable en alguna de las nuevas ediciones del *Real Book*.

Y Los Dorados (con el vietnamita Cuong Vu en la trompeta) tocan su jazz como nadie en otras partes toca, y Cráneo de Jade su *free* como sólo un grupo mexicano de *free* y el multialientista Marcos Miranda y con él Germán Bringas y el pianista Héctor Infanzón, como su colega Gerardo Bátiz, tocan el huapango desde el jazz e Infanzón toca con esa banda oaxaqueña al bolerista Álvaro Carrillo y el saxero Luiz Márquez en Bélgica y Arturo Cipriano –de La Nopalera al Mitote– sigue su interminable gira por el mundo como siempre e Iraida Noriega y Lila Downs y Magos con sus voces y al bajo Vitillo y al piano Enrique Nery y Ana Ruiz al piano libérrimo y en los inicios del jazz Lorenzo Tío desde el siglo XIX en la Louisiana y luego Astillero y Jazztlán y Narimbo y Olivia Revueltas e Hilario Sánchez y Banda Elástica y Nunduya Yaa (oaxaqueños tocando el *swing* que las bandas oaxaqueñas de pueblo hacían en los treinta) y Mili Bermejo y Víctor Mendoza y Francisco Téllez y el pianista Samuel Martínez tocando son huasteco y jazz con un violinista miembro de la chicaguense AACM en San Luis Potosí y Don Cherry en México y Charlie Haden reinterpretando a José Sabre Marroquín y Ameneyro en Chiapas y Ligia Cámara, cantante y pianista yucateca y purépechas Efrén Capiz y Juan Alzate y los pianos de Jorge Martínez Zapata y Calatayud y Tomás Rodríguez y Tino y Leo Acosta y Chilo y Rodrigo Castelán y Emmanuel Mora y Alejandro Campos y Obsidiana y Gabriel González y Cabezas de Cera y Sonora Onosón y Antonio Sánchez y Agustín Bernal y Pablo Salas y Eugenio Toussaint en el poniente del Distrito Federal y Enrique en Minnesota y Fernando en Playa del Carmen y juntos (julio, 2008) en un escenario al aire libre en el marco del Festival de Jazz de Montreal, y muchos, muchos más que deberían ser citados ahora pero que harían este texto libro...

Lo mexicano está ahí, aquí, en la manera en que los jazzistas mexicanos que hacen lo suyo con mayor o menor magisterio se apropian de su realidad y la transforman vuelta esa música

y no otra. La cosa es conocerla, reconocerse en ella, difundirla, *disfrutarla*, saberla y saborearla. ¿Eso es jazz mexicano? Hay *que preguntarse*: ¿A qué le tiras cuando –la letra va sin tilde– *suenas* mexicano? Responderse... Acerquémonos más ahora que *hay cada* vez más documento, acerquémonos y lo sabremos. Lo *que suena*, suena y se escucha sonar si lo dejamos y nosotros *nos permitimos* acercarnos al fogón...

Por no dejar y en la dinámica del yin y el yang, el ding y el *dong*, el ping y el pong, terapia de frío y caliente, termino *el chiste*: La mujer ha cogido a la rana y la rana le dice: No soy *rana*, soy un hombre. Una bruja despechada me ha puesto en *este* estado. La mujer abre su bolsa y con delicadeza coloca a la *rana* de ojos bien abiertos en el interior. Luego cierra cuidando *de dejar* algún agujero por donde penetre el aire:

–¿Qué? ¿No la vas a besar? –pregunta la compañera.

–Loca estaría yo –contesta la primera. Gano más con una rana que habla que con un jazzista mexicano...

¿A qué huele el jazz en México? hace varias líneas pregunté. A pan y madrugada. ¡A pan y madrugada!... ¿A qué suena?... Tal vez este soneto tras las huellas de la "Suave Patria" de Ramón López Velarde nos dé una breve pista:

Suave es el jazz

(si Ramón al saxofón el espontáneo cráneo corazón)

Yo que siempre toqué sin partitura
Desnudo improvisando en cualquier foro
Alzo hoy la voz a la mitad de un coro
Y narro con detalle la aventura.
Suave es el jazz desde esta tierra dura
Fuerte también como ha de serlo el oro

Indio, negro, español, latino, moro
De mestiza raíz: esto es muy pura.

El tiempo de mi patria es sincopado
Lo que se mira se oye en sus matices
Arcoiris, volcán, sonido alado.

Ya celestial festín de meretrices
O diabólico solo consagrado
Que cuenta al saxofón sus cicatrices.

Bonus Track

Sugerencias abiertas con propuestas de uno y otros para quien deseoso de irse a una isla desierta quiera llevarse discos de jazz desde México: ¿Por qué razón? le pregunté a Jordi Pujol Baulenas, motor de la disquera que había sacado en dos compactos el *Jazz in Mexico, The Legendary 1954 Sessions*, mientras comíamos en un restaurante de su natal Barcelona en el otoño del 2008, *¿Sabías algo acerca del jazz* en México, algo de su historia, de sus protagonistas? El también investigador, autor del libro *Jazz en Barcelona 1920-1965,* respondió que no, que nada o casi nada. Que a él le habían ofrecido el material y que le pareció una curiosidad muy atractiva que encajaba a la perfección en el perfil de su compañía. Por eso.

- *Athanor* (disco LP grabado en concierto de manera digital el 16 de noviembre de 1989 que resulta tarea casi heroica hallar) con Cristóbal López a la guitarra, a la batería Fernando Toussaint y Rodrigo Castelán al bajo.
- *Cold Drinks-Hot Dreams* (casete más que imposible de encontrar, hecho como edición de autor y con la colaboración

de la extinta librería defeña El Ágora, en 1980) con Henry West al saxo alto, Ana Ruiz al piano, Claudio Enríquez al contrabajo y Robert Mann a la percusión.
- *De manera personal-In a Personal Mood* de Héctor Infanzón (disco compacto de Alebrije Estados Unidos que, agotado tras licenciarse para su distribución nacional por la mexicana Opción Sónica, no ha vuelto a reeditarse y, por ende, es también casi inubicable).
- *Drunky-Honky-Monky* de Nicolás Santella y Hernán Hecht, músicos argentinos radicados en el DF y el contrabajista mexicano Aarón Cruz, aparecido en la marca Urtext y que al parecer tampoco tiene hoy día una muy buena distribución.
- *I Remember Chilo* del músico texano Joe D´Etienne. De este trompetista estadounidense nacido en Nüremberg, Alemania, y radicado en México hace casi tres lustros, se podría, para no hablar de lo enormemente difícil que es encontrar alguno de los mil ejemplares de ese su disco producción de autor con sus composiciones, recomendar la lectura de la entrevista que con él publicó en *El Financiero* Victoriano López el 21 de septiembre del 2004 y, además, mencionar ahora también su participación como arreglista e instrumentista en el disco de la cantante Iraida Noriega y la Zinco Big Band. ¿Sería este (*Así era entonces, ahora*) un octavo disco en la lista o no? ¿Y un noveno podría ser uno del mismo trompetista sinaloense homenajeado, el fallecido Chilo Morán? ¿Acaso el que en 1993 hizo a dueto con el pianista Leonardo Corona (*Our Best Memories-Mexican Favorites*) y que también en un sello inconseguible llamado Coyoacán Records resulta hoy, compacto ejemplar de coleccionista?
- *¿Quién eres tú?* De Iraida Noriega en la voz, Enrique Nery al piano y Aarón Cruz al contrabajo. Grabado en la Sala Nezahualcóyotl por Humberto Terán, porque a la oportunidad hay que saberla coger al vuelo y tres horas muy bien

aprovechadas pueden arrojar estupendas resultantes. La distribución –se anuncia– es de Sala de Audio S. A. de C. V. y no debe de ser cosa sencilla.

Discografía

AANDERUD, Mark. *Trío*. 2000, con Arturo Luna y Armando Cruz.
ASTILLERO. *El sexto continente*. 1984.
BANDA Elástica. *Ai te encargo*. 2000-2001.
BERMEJO, Mili y Dan Greenspan. Dúo. 1996.
CABEZAS de Cera. *En directo ciudad de México*. 2004.
CORONA, Alejandro. Trío. *Smooth Live Jazz*. 2003.
HERRERA, Magos e Iraida Noriega. *Soliluna*. 2006.
ITUARTE, Verónica y Juan José Calatayud. *Jazzsentiste*. 2000.
LA CASA de agua. *La casa de agua*. 1996.
LOS DORADOS. *Vientos del Norte*. 2004.
MIRANDA, Marcos y Remi Álvarez. *Tarika-Tao*. 1998.
NORIEGA, Iraida. *Efecto Mariposa*. 2001.
REVUELTAS, Olivia. Trío. *Angel of Scissors* (2000)
TOUSSAINT, Eugenio. *Trío*. 2004, con Agustín Bernal y Gabriel Puentes.
ZUL, Muna. *Muna Zul*. 2003, grabado en Tzadik, la compañía de John Zorn.

EL JAZZ EN PARAGUAY

GERMÁN LEMA

El Paraguay es un país con una rica tradición musical, considerada por el público como lo más importante de sus patrimonios culturales. Las polcas paraguayas y las guaranías forman parte de un acervo que el paraguayo promueve –y defiende– de un modo, en general, muy conservador.

En este contexto, el jazz no ha contado con una gran aceptación popular debido a su origen foráneo, más allá de los regionalismos incluidos en las obras de los compositores locales. Fuera de Asunción, donde reside la gran mayoría de los treinta y siete músicos de jazz activos actualmente, y donde suceden todos los eventos del género, la población desconoce incluso el término que da nombre al estilo.

Sin embargo, dentro de su pequeño círculo, el jazz paraguayo ha logrado evolucionar, producir intérpretes y compositores de valor y afianzarse estilísticamente ante un público escaso pero creciente.

Cronología del jazz paraguayo

Durante la década de los cincuenta existieron orquestas de baile que incluían en su repertorio piezas jazzísticas, de la mano de los pioneros locales como los hermanos *Papi* y *Nene* Barreto, los pianistas Thide Smith y Pedro Burián y los guitarristas Rudy Heyn y Kuky Rey.

Luego, en la década de los sesenta surgió el primer movimiento jazzístico al mismo tiempo del entonces director del

Centro Cultural Paraguayo Americano (CCPA), quien cedió las instalaciones del centro para usufructo de los músicos de jazz oriundos y creó, dentro de la biblioteca del CCPA, una sección con material del género, tanto bibliográfico como fonográfico. Así, los músicos locales escucharon a Davis, Coltrane o Blakey apenas sus grabaciones salieron al mercado en los USA.

En 1963 se fundó el Jazz Club Paraguayo, encargado de organizar conciertos, festivales y formar una orquesta estable. Dicho club se mantuvo activo por siete años hasta que, con la partida del director del CCPA y sin el apoyo de éste, disminuyó sus actividades hasta desaparecer.

Sin embargo, desde los años setenta visitaron el país importantes figuras internacionales como Dexter Gordon, Freddie Hubbard, Barney Kessell, Stan Getz, Gerry Mulligan y Phil Woods. Por cierto, fue en 1980 que el CCPA organizó un festival en el que participaron Kessell y Woods, destacando músicos locales como Carlos Schvartzman, Jorge *Lobito* Martínez y Kuky Rey.

Así, pues, a partir de los ochenta aparecen en la escena del jazz el baterista *Toti* Morel, el trombonista Remigio Pereira y el pianista Carlos Centurión, quien se convertiría en el mayor referente del piano jazzístico paraguayo en la siguiente década, marcando una ruptura estilística al abrazar el modernismo en las interpretaciones, composiciones y arreglos de su trío Fundanga, con el uso de compases de amalgama, ritmos y repertorio folclórico y un lenguaje pianístico influido por Chick Corea.

El CCPA siguió organizando festivales esporádicos hasta que a fines de los noventa instituyó el Festival Internacional de Jazz del CCPA, a celebrarse anualmente en el pequeño teatro dispuesto para tal efecto. Consecuentemente, año con año pasaron por Asunción artistas de Argentina, Brasil, Chile, Europa y Estados Unidos.

Con el cambio de siglo surgió una nueva generación de jazzistas nacionales como los guitarristas Gustavo Viera,

Orlando Bonzi y José Villamayor, los bajistas Pier Pappalardo y Ariel Burgos y el pianista Christian *Poyo* Moya. La inclusión de estos músicos revitalizó la escena local, pero no logró producir discografía alguna.

A finales de la década del 2000 el ambiente jazzístico vivió una explosión demográfica con la incorporación de los saxofonistas David *Pepino* Rodríguez y Bruno Muñoz, el baterista Víctor Morel –hijo del ya legendario *Toti*–, el organista Germán Lema, el contrabajista Miguel D. Antar y los pianistas Oscar Aldama, Christian Meza y Giovanni Primerano.

Desde el quiebre de la hegemonía del ultraconservador partido Colorado, que gobernó el país por 61 años, el nuevo gobierno de Fernando Lugo, con el señor Ticio Escobar como secretario de Cultura de la República, impulsó políticas de promoción cultural que han ayudado al desarrollo actual de las artes, incluido el jazz, en Paraguay.

La Secretaría Nacional de Cultura, encabezada por Escobar, ha logrado grandes avances gracias a los Fondos de Cultura que financian con dinero público importantes proyectos artísticos, entre ellos conciertos, giras y registros de músicos de jazz paraguayos.

En 2010, la Municipalidad de Asunción decidió dar un importante respaldo al jazz local, tomando como propio el Festival Internacional de Jazz del CCPA y cediendo el gran Teatro Municipal para su celebración anual, lo cual ha atraído un público mucho mayor.

Esta demanda creciente ha permitido que se establezcan *pubs* y teatros donde los conciertos y *jams* de jazz son frecuentes. Cabe destacar el *pub* Bohemia y sus "Lunes de jazz", que se ha mantenido por dos décadas; el bar Planta Alta y el teatro del mencionado CCPA, donde se presenta mensualmente un ensamble jazzístico financiado por el propio centro.

Registro discográfico

La discografía local previa a los noventa es prácticamente inexistente. No hay un solo material editado de los inicios del jazz local, aunque sí algunas grabaciones inéditas y de baja calidad de antiguos festivales.

Destacan entre los álbumes "clásicos" del jazz paraguayo las grabaciones de Jorge *Lobito* Martínez (en especial *Juego de Niños*) y el disco *Polca Blues* de William *Palito* Miranda, ambos de la década de los noventa.

En años recientes, la disminución de los costos en los estudios de grabación, producto de la tecnología digital, ha ocasionado un crecimiento exponencial en la cantidad de grabaciones de músicos del ambiente jazzístico. Aun así, esas grabaciones son mayormente usadas como demos o como simple registro y rara vez llegan a consolidarse en un álbum editado. Sin embargo, tales grabaciones muestran un creciente profesionalismo en el círculo de jóvenes jazzistas.

A mediados de la década del 2000 comienzan a aparecer, esporádicamente, registros de jóvenes paraguayos. En el 2010 se produce un importante quiebre cuando el productor Alejo Jiménez crea (con el apoyo de la embajada de España y la Secretaría de Cultura de la Nación) el sello Patas Arriba, enteramente dedicado al jazz local, y edita cuatro materiales discográficos en ese mismo año. Patas Arriba se establece con el objetivo de inscribir el trabajo de los íconos actuales del género, así como también de los jóvenes cultores del estilo, y el éxito de su primera gestión le abre las puertas para conseguir financiación a proyectos jazzísticos cada vez más ambiciosos.

Discografía

CATEURA Trío. *Polca Trunca*. Folk Jazz trío (arpa paraguaya, órgano Hammond y cajón peruano), composiciones originales y arreglos basados en el 6/8 del folclore paraguayo y el jazz modal, 2010.

CORTAZA, Dani. *Expression*. 2007.

FRUTOS, Oscar, y los mismos de siempre. *Vao Ya*. Cuarteto de Jazz (sax, guitarra, bajo y batería) liderado por el bajista Oscar Frutos, 2006.

LEMA, Germán. *Expansión*. Cuarteto de Jazz contemporáneo, órgano Hammond, saxos alto y tenor, batería, 2010.

MARTÍNEZ, Jorge *Lobito*. *Juego de Niños*. Álbum solo piano del legendario pianista paraguayo, 1995.

MIRANDA, William *Palito*. *Polca Blues*. Ensamble liderado por el saxo alto de *Palito* Miranda, uno de los fundadores del *jazz* paraguayo, 1994.

MOREL, Víctor. *Jazz de Acá*. Cuarteto de Jazz (saxo tenor, piano, contrabajo y batería), interpretando temas de los principales compositores locales, muchos de ellos inéditos, 2011.

MOVIDICK Trío. *Grooving al fondo a la derecha*. Álbum debut de este *guitar* trío de *jazz-funk* liderado por el guitarrista José Villamayor, 2007.

PAPPALARDO, Pier. *Pier*. Álbum solo debut del bajista, 2009.

———. *Reescribiendo a Granados*. Third Stream, septeto de *jazz* (trompeta, trombón, alto, tenor, piano, bajo, batería), reinterpretando la música de Enrique Granados, 2011.

A MÍ SÍ ME CUMBÉ: FRAGMENTOS DE LA HISTORIA DEL JAZZ PERUANO

JOSÉ IGNACIO LÓPEZ RAMÍREZ GASTÓN

Poco se ha escrito sobre el capítulo peruano en la historia del *jazz* mundial y menos aún sobre la influencia que tuvo y tiene este género en el desarrollo de la música peruana y en la revigorización de algunos estilos de la música popular tradicional, especialmente de la costa urbana del Perú. Es, además, difícil resumir casi 100 años de la historia del jazz peruano con la escasa información a la mano (especialmente sobre los primeros 30 años de esta historia). Si bien el mapeo presente en este trabajo incluye a muchos de los exponentes más importantes, o por lo menos a aquellos que han logrado el éxito mediático o social, es urgente y necesario un trabajo investigativo y crítico más arduo de los procesos de transculturación y globalización del jazz en el Perú. He decidido darle una mayor importancia, en este texto, al aspecto informativo que al análisis crítico, ya que considero que el primer paso debe ser llenar el vacío de información existente. Dicho esto, la construcción discursiva peruana se encuentra presente, a lo mejor de forma velada, a través de mi apropiación natural de este mundo, mío y extraño a la vez, del jazz del Perú. He decidido también escribir esta historia fragmentada e incompleta desde múltiples perspectivas y de acuerdo a la información existente. Muchos de los trabajos académicos del jazz se enfocan en lo biográfico o en detalles relacionados con la teoría musical, mientras que un porcentaje amplio de la información contextual es dejada de lado. En nuestra historia, ciertos músicos de innegable impor-

tancia han requerido mayor atención, mientras que durante otros periodos descritos el aspecto biográfico tiene un carácter secundario.

Fragmentos documentales de nuestro jazz

Entre los pocos escritos sobre el jazz peruano se encuentra el misterioso y nunca publicado manuscrito de Gabriel Benites C. de 1995: *Jazz in Perú*. Este material, un secreto a voces que ronda los cajones y archivos de curiosos y jazzófilos peruanos y que llegó a mis manos gracias a Alfredo Vanini, consta de tan solo 15 páginas donde Benites nos presenta un recuento amplio y detallado de la historia temprana del jazz peruano, desde los años veinte hasta los noventa. Cuenta la historia popular –algo que aún no he podido verificar– que al morir Gabriel Benites dejó una valiosa colección de jazz que hoy estaría en manos de un desconocido coleccionista japonés. De su valiosa colección, la que sospechamos incluye amplios referentes sobre la historia del jazz peruano, sólo nos quedan, hasta el momento, las copias de este texto dedicado a todos los "peruvian musicians who devoted their musical skill to the Jazz idiom", en el que se incluyen algunas fotos de los pioneros. Encontrar este relato primigenio del jazz en el Perú en inglés es también un dato interesante, que nos podría hacer pensar que en 1995 existía un interés mayor en el extranjero que en nuestro país sobre esta historia.

Junto con una serie de entrevistas publicadas informalmente en los últimos años y accesibles en la internet, existe también otro texto, si bien no académico, de importancia para nuestra discusión: *Mixtura: jazz con sabor peruano* de Jorge Olazo (2003). El momento de su publicación refleja también el interés que se ha suscitado en torno a la peruanidad y la fusión

cultural durante los últimos años, resultado tanto del desarrollo económico como de los esfuerzos del gobierno por generar un espíritu nacionalista en la población. En el 2012, después de algunas décadas de crisis y depresión social, se considera como algo positivo nuevamente el ser peruano. Publicado por Cocodrilo Verde Ediciones, con un regular tiraje de 600 ejemplares y con poca repercusión en los ambientes bohemios del país, es aun un aporte importante a la recopilación de información sobre las variantes afroperuanas del jazz y, sobre todo, como ejemplo de la intención contemporánea de recuperar información sobre la cultura nacional. Un punto que llama la atención en este texto es la carencia de bibliografía, reemplazada ésta por una discografía. Aparentemente, le resultó imposible al autor encontrar fuentes publicadas o de divulgación académica, fuera de la música misma, para discutir la temática del desarrollo de un jazz peruano. El libro no nos informa de sus fuentes, probablemente porque éstas no existieron fuera de la entrevista, la conversación de café, la anécdota y el análisis musical. Lo mismo había sucedido ya con el texto de Benites que, careciendo de bibliografía, agradece la posibilidad de escribir el texto a amigos personales, a fans del jazz y a su propio hijo.

Es también sobre la temática del jazz de fusión peruana, y más específicamente el llamado jazz afroperuano, que Carlos Olivera Astete escribe en el 2011 un pequeño texto de carácter informativo llamado *Sabores en blanco y negro: Una guía para iniciarse en el jazz afroperuano*. Este texto usa como referente base, en lo histórico, el texto de Olazo.

Existen una serie de mitos referentes a los orígenes, naturaleza y desarrollo del jazz en el Perú, presentes en el texto de Olivera y en el discurso cultural contemporáneo, que requieren una revisión y análisis más profundo. Algunos de estos mitos, especialmente aquellos relacionados con la naturaleza de la

cultura afroperuana, ya han sido confrontados académicamente,[1] y aunque la longitud de nuestro análisis no nos permite abordarlos, sí es recomendable que el lector interesado se familiarice con esta discusión para así entender con mayor claridad las problemáticas de la hibridación musical y los contextos transculturales de las subculturas peruanas generadas en los últimos 100 años. Dicho esto, cobra mayor importancia la intención del texto de Olivera de llenar el real y "enorme vacío" sobre nuestra historia jazzera.

Por otro lado, desde el 2003 la disquera española Vampisoul ha realizado un fabuloso trabajo de investigación, generación de antologías y reedición de discos de música peruana, incluyendo y reviviendo los clásicos del *jazz* peruano. Si bien la disquera no está dedicada exclusivamente al Perú, su primera edición fue el recopilatorio *Back to Peru: The Most Complete Compilation of Peruvian Underground 64-74*, con clásicos de la subcultura roquera peruana. Parte del trabajo recopilatorio de la disquera incluye la investigación y el desarrollo de textos críticos y bastante completos que acompañan los CD. Vampisoul ha editado discos de Nilo Espinosa y Jaime Delgado Aparicio, entre otros. Su magnífica edición de la banda sonora de *El Embajador y Yo* de 1966 logra acercar a las nuevas generaciones de peruanos y a los curiosos extranjeros al talento de Jaime Delgado Aparicio y darnos una clara muestra del ecléctico mundo musical de la Lima de los sesenta.

En el 2011, el programa *Umbrales* de la televisión peruana presentó un especial sobre el jazz en el Perú, dirigido por Raúl Renato Romero, donde entrevistaba a algunos de los exponentes más importantes del jazz peruano en las últimas décadas, siendo

[1] Sobre el tema general de la música afroperuana véase: Heide Carolyn Feldman, *Black Rhythms of Peru: Reviving African Musical Heritage in the Black Pacific*, Wesleyan University Press, 2006.

éste el último intento por recopilar información sobre la historia olvidada del jazz nacional y del cual este texto es de alguna forma una continuación.[2]

Fragmentos de la historia

El Perú ha recibido durante toda su historia republicana un continuo y a menudo olvidado flujo de influencia cultural extranjera. La élite cultural del país estuvo formada desde tiempos de la Colonia y hasta hace muy poco casi exclusivamente por familias de origen extranjero (principalmente europeo). El modelo político posterior a la Independencia promovía el desarrollo de una cultura europea centrada en la capital y con los ojos puestos continuamente en el extranjero y en una migración cuyo "aporte más importante [...] no es tanto el tangible, sino el intangible, que está constituido por actitudes mentales y culturales...".[3] Desde el obrero pobre, normalmente de origen italiano o español, hasta profesionales de origen inglés o alemán, el inmigrante de principios del siglo pasado colaboró en la formación de una subcultura peruana que, si bien no podía evitar la influencia de su propio entorno geográfico, buscaba el vínculo continuo con el extranjero. Es a través de este sector de la población limeña que los estilos musicales de Occidente logran llegar al Perú, o más bien a la capital, y dentro de la capital a los sectores más acomodados.

[2] Raúl Romero, programa televisivo *Umbrales*: "Jazz peruano". Lima, Perú: TV Perú, 15 de noviembre de 2010.

[3] Giovanni Bonfiglio, "Las migraciones internacionales como motor de desarrollo en el Perú", en Discover Nikkey, 1 de junio de 2008. http://www.discovernikkei.org/en/journal/2008/7/1/migraciones-internacionales/

Para los años veinte, y terminada la llamada República Aristocrática, la influencia americana llega a su nivel más alto durante el Oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930). Pocos años antes, en 1895, ya el presidente Nicolás de Piérola había declarado una política de apoyo al ingreso de capital y corporaciones de origen extranjero, en parte debido a la grave situación económica en la que la Guerra del Pacífico (1879-1883) deja al Perú.

En 1914 ya "se habían instalado en el Perú las primeras cuatro grandes corporaciones: La Peruvian Corporation Ltd., Cerro de Pasco Corporation, Internacional Petroleum Corporation, y Grace. La primera de capital británico y las demás norteamericanas".[4] La presencia directa del capital estadounidense, no sólo en el caso del petróleo, sino también debido a los grandes préstamos que Leguía realizó con la banca norteamericana durante su gobierno, generó una dependencia económica que marcaría la historia del Perú contemporáneo.[5]

En 1925, la poetisa Angélica Palma, hija del importante escritor tradicionalista Ricardo Palma, declara muy a su pesar que:

> Desde luego, el capital y la industria norteamericanos tienen aquí indudable influencia; las amplias y hermosas avenidas abiertas en los últimos años que unen a Lima con el puerto del Callao y las lindas poblaciones campestres de las inmediaciones, la sustitución de la tracción animal por la mecánica, muchas de las empresas mineras y agrícolas establecidas en diversas regiones de la República expresan elocuentemente lo que el evidente progreso material de la nación debe al influjo yanqui.[6]

---

[4] José Carlos Mariategui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1996, pp. xv.

[5] Jorge Basadre, "La aristocracia y las clases medias civiles en el Perú republicano", en *Mercurio Peruano*, XLIII, Lima, 1963, pp. 437-440.

En el caso de la danza, por ejemplo, los nuevos ritmos norteamericanos logran desplazar tanto al tango como al vals europeo, y el foxtrot y el charlestón pasan a ser los ritmos de moda entre los jóvenes de Lima.[7] El ritmo de la *jazz band*, presente digamos en las películas de Hollywood, representaba el nuevo *glamour* de la vida americana.

El joven cosmopolita limeño de los años veinte recibe, además de una fuerte influencia europea, otros ritmos como el jazz norteamericano, que ya había viajado de las plantaciones del sur al ambiente urbano e industrializado de ciudades como Chicago. El *jazz age* norteamericano, caracterizado por la lógica de la *big band* y el ambiente de club, encontró algunos jóvenes peruanos dispuestos a imitarlo.

El ritmo del verano / inicios del jazz en Perú

Recorriendo mentalmente la ruta del mártir de la Independencia peruana, José Olaya, juntamos los dos balnearios que él unió a nado (llevando mensajes independentistas) y que marcan el comienzo de nuestra historia. Desde la perspectiva limeña de los años veinte, Chorrillos y La Punta representaban las fronteras del litoral sur limeño y eran considerados como los balnearios de mayor importancia en la ciudad. Es entre estos dos

---

[6] Angélica Palma, "Influencia Extranjera", en *El Sol*, año IX, número 2 484, pp. 1, Madrid, viernes 24 de julio de 1925.

[7] Juan Luis Orrego, Los años 20: La vida social: http://blog.pucp.edu.pe/item/24617/los-anos-20-la-vida-social

barrios de moda juvenil veraniega que el jazz peruano encuentra una primera acogida y siembra sus raíces.

Según Gabriel Benites "todo empezó en 1922 en el balneario de Chorrillos",[8] donde un grupo de jóvenes forma una banda y se le permite ensayar en el casino local. En esta reunión informal de amigos y curiosos de los nuevos estilos provenientes de los Estados Unidos participan Thomas Sologuren, Rafael Morales, Callo Reyna, Luciano Cisneros y Augusto Thorndike. Posteriormente se les unirían Julio Raffo, Celso Newton, Quique Rogero y Felipe Beltrán. Estos músicos aficionados de la elite aristocrática limeña de los años veinte escuchaban con avidez los ritmos extranjeros que para ellos representaban lo exótico, pero a la vez lo avanzado de la cultura norteamericana del momento. El jazzero peruano de los años veinte, como es fácilmente comprensible, ve el jazz desde lejos y sin haber participado de su desarrollo social. Su contacto continuo con los Estados Unidos lo hace partícipe de forma sólo tangencial del proceso histórico y de tensión cultural en el que se desenvuelve el jazz americano. El consumismo posvictoriano, el desarrollo tecnológico reflejado en la radio y el aumento de los espacios urbanos facilitan el acceso de los miembros del *jet set* peruano a los productos culturales de un mundo ambiguo pero en proceso de homogenización, y sin la necesidad de participar en él. Para darnos una idea del tipo de conexión existente entre estos primeros músicos que mencionamos y los Estados Unidos, podemos mencionar un par de datos anecdóticos pero no por eso irrelevantes. La familia Thorndike llega al Perú desde tierras norteamericanas a mediados del siglo XIX para la construcción de ferrocarriles; y, algunos años después, el hermano de Felipe Beltrán se convertiría en embajador del Perú en Washington durante la Segunda Guerra Mundial. Si

[8] Gabriel Benites C., "Jazz in Peru", 1995, p. 2, (inédito).

bien estos datos no son suficientes para probar una conexión directa entre los Estados Unidos y la cultura inicial del jazz peruano, sí sirven para ubicarnos en el contexto que relaciona a las élites socioeconómicas peruanas con el entorno del que emerge el jazz.

A mediados de los veinte, los hermanos Grisolle aparecen en la escena y empiezan a participar en las veladas musicales de Chorrillos, principalmente interpretando piezas del famoso compositor americano Irving Berlin y "tocando en lugares familiares con más valentía que técnica, y con uno que otro ocasional y tímido solo interpretado por uno de los tres violinistas".[9] En esta época, estos primeros jazzeros peruanos ya habían adquirido alguna fama en los ambientes veraniegos limeños y tocaban con regularidad en el Casino de Chorrillos, uno de los ejes más importantes de la vida social de Lima, posterior a la reconstrucción de la posguerra Perú vs. Chile.[10]

La Punta, clásico balneario rival, imitando la experiencia chorrillana, generó su propio grupo de músicos llamado El Terror del Vecindario, liderado por Lucho Larco en el violín, con Johnny Miller y los dos hermanos Sabogal también en los violines y Eduardo Freundt en la batería. Como resultado de la confrontación entre estos dos grupos mencionados se organiza una contienda musical benéfica en el Rivera Palace Hotel, confrontación que según Benites es ganada por el grupo de La Punta.[11]

Esta oposición entre La Punta y Chorrillos es, por supuesto, ficticia y los dos balnearios tienen una interacción social continua. A fin de cuentas, éstos estaban fuertemente ligados a los grupos

[9] Gabriel Benites C., "Jazz in Peru", *op. cit.*, p. 3.

[10] Juan Luis Orrego, Chorrillos, de la "reconstrucción" al terremoto de 1940. http://blog.pucp.edu.pe/item/62141/chorrillos-de-la-reconstruccion-al-terremoto-de-1940

[11] Gabriel Benites C., *idem*.

de poder económico del Perú de la época. Mientras Chorrillos contaba con uno de los centros veraniegos más elegantes en el Club Regatas Lima (fundado en 1875), en 1938 nacía en La Punta el Yatch Club Peruano. Julio Grisolle, importante representante de esta época inicial del jazz y participante de las sesiones chorrillanas, es uno de los protagonistas de la sesión de inauguración. Para 1952, el Club Regatas Lima adquiere una propiedad en La Punta y funda una nueva sede en el balneario. Grisolle es un ejemplo del desarrollo de esta conexión entre los dos balnearios. Al regresar de Inglaterra con nuevas y múltiples influencias europeas, Julio reforma a los jazzeros de La Punta que ya habían tomado el nombre de los Rhythm Boys, posiblemente considerados como el primer grupo formal de jazz del Perú. Dicho grupo se mantiene en funcionamiento por más de 15 años (1931-1947), interpretando los éxitos del jazz del momento que les llegaban a través de la radio o en discos. El nivel *amateur* de esta agrupación se vuelve casi profesional con la aparición de Ezio Levy en 1940, quien profesionaliza la banda. Algunos miembros de los Rhythm Boys lograron, luego de muchos esfuerzos, asistir a clases en el Conservatorio Nacional de Música.

Un dato de interés y que nos aclara nuevamente la conexión directa entre el desarrollo del jazz en el Perú y los intercambios con los Estados Unidos es la frecuente participación de los Rhythm Boys en la U. S. Armed Forces Mission de Lima durante la Segunda Guerra Mundial. Gran parte del repertorio e información que mantenía a los Rhythm Boys al día en el desarrollo del jazz americano lo obtenían a través de las bandas de baile de las fuerzas armadas americanas.

Durante los años treinta y cuarenta, muchas bandas de jazz irrumpieron en el panorama musical. Entre ellos, la banda universitaria de *swing* U Stomper Band (1933-1936), que luego pasaría a fundirse nuevamente con los Rhythm Boys y los Wildcats (1946-1948). Posteriormente vendrían la Orquesta Récord

y la Swing Makers Band de Carlos Noya así como los Astoria All Stars y la aparición del club de *jazz* de La Herradura (balneario de Chorrillos), además del Astoria Jazz Club de Miraflores, donde tocarían Jaime Delgado Aparicio, la Nilber Jazz Latino, el *Almirante* Jonas, Enrique Lynch y Willy Marambio. Este club, formado inicialmente por un grupo de alemanes y suizos, se convirtió en el centro de reunión de los músicos jazzeros de Lima y su grupo de planta Astoria All Stars, el conjunto más importante del jazz peruano de los cincuenta. Fue, pues, el lugar de paso para muchos de los que luego se convertirían por cuenta propia en importantes figuras del jazz nacional. Los Astoria All Stars, disueltos en 1965, volvieron a reunirse en los noventa bajo el nombre de Astoria Old Stars.

Ven acá limeña

Retrocediendo nuevamente en el tiempo y en otro entorno, los orígenes de la música criolla peruana están vinculados con el vals, la polca, la jota y otros estilos musicales europeos, y ha recibido continuas influencias desde sus inicios, a finales del siglo XIX. Entre los años veinte y los treinta, nuevos estilos musicales empiezan a influir en la cultura musical de barrio y se mezclan los antiguos influjos europeos solidificados en la Guardia Vieja del criollismo con los nuevos ritmos de moda provenientes de los Estados Unidos como el foxtrot y bailes como el *one-step*. Felipe Pinglo Alva, el compositor más importante de la historia de la música criolla peruana, incursiona en estos géneros americanos.

Desde los años cuarenta, el *bebop*, derivado del *swing*, y que posteriormente terminaría convirtiéndose en el *modern jazz*, había tenido presencia dentro de los ambientes bohemios de Lima y, por lo tanto, convivido con la música criolla. En los bares, los hoteles y los centros nocturnos de Lima, los nuevos géneros

americanos se encontraban con los peruanos que ya habían adquirido cierta solidez e identidad nacional. Los defensores de una música criolla pura y nacional, alejados del inicio de la influencia extranjera, consideraban que el estilo musical criollo debía mantenerse intocable, y sentían cierto rechazo a su fusión con nuevos ritmos y estilos. Esto no evitó que en los años cincuenta el género, popularizado dentro de los ambientes bohemios limeños por Chabuca Granda, buscara nuevas aportaciones musicales extranjeras. El famoso cantante criollo Arturo *Zambo* Cavero, por ejemplo, contaba que en 1956, a los 16 años de edad, ya tocaba jazz en el Negro Negro de la Plaza San Martín, centro de reunión de la bohemia limeña. En este sótano, centro nocturno a la parisién –constantemente a media luz– se interpretaba música de jazz en vivo a cargo del pianista ciego Freddy Ochoa, quien generaba el ambiente bohemio intelectual del momento.

Carlos Hayre (1932) es considerado uno de los principales innovadores en la música criolla por abandonar las armonías clásicas y modificar las progresiones armónicas de los ritmos afroperuanos. Hayre era un amante del jazz que intentó, desde principios de los sesenta, crear nuevos estilos y sonoridades que hicieran evolucionar al vals criollo tradicional. Tales intentos fueron criticados duramente, y sus experimentos con el landó y el festejo, incomprendidos. Algunos opinan que su disco *La marinera limeña es así*, de 1970, utiliza la formación clásica del trío de jazz intencionalmente, aunque reemplazando la batería por el cajón peruano, lo cual fue considerado no sólo una innovación en la armonía y los arreglos, sino a él como uno de los precursores del uso del cajón en la música criolla. Esto último es discutible, ya que el cajón era usado para acompañar a la música criolla desde finales de los cuarenta, siendo un más probable precursor Francisco Monserrate, quien ya acompañaba el vals peruano con cajón en las presentaciones de Yolanda Vigil en El Embassy.

En los setenta, Félix Casaverde Vivanco (1947-2011), uno de los guitarristas de Chabuca Granda y, posteriormente, de Tania Libertad, continuando los experimentos de Hayre, empezó a mezclar el jazz y el *bossa nova* con la música criolla peruana, dándole un toque de elegancia y complejidad que no había estado presente en el ambiente de barrio que seguía, en su mayor parte, perpetuando los estilos de los años veinte. Durante este periodo, el trabajo de otros músicos como Lucho Gonzales con sus contrarritmos al tocar con Chabuca, y los arreglos orquestales de música peruana de Lucho Neves, son elementos importantes en la subversión de los clásicos criollos y afroperuanos de su momento.

Aunque no se puede decir que el jazz haya influido lo suficiente en la música criolla como para generar una "nueva guardia", sí cabe aseverar que la existencia del jazz tuvo que ver en el desarrollo de variantes armónicas y rítmicas, permitiendo la evolución de la música criolla peruana, y que "en el Perú las armonías del jazz se pueden escuchar en muchos valses de la llamada Guardia Vieja".[12] En el caso de la música afroperuana, es en realidad donde encontramos una mayor intención de fusión, o por lo menos un mayor interés por parte de los músicos peruanos de jazz por fusionar estilos y utilizar elementos de la música afroperuana en sus composiciones e instrumentación. Las intenciones tanto de los músicos criollos interesados en el jazz como de los músicos de jazz atentos en los elementos culturales nacionales presentes en la música popular han generado una cultura de fusión que es ahora ya parte de una cultura popular contemporánea con los ojos puestos en la integración.

---

[12] Raúl Renato Romero en "Especial del Jazz", programa de televisión *Umbrales*, 2011.

Jaime Delgado Aparicio

Al hablar del jazz de los sesenta en el Perú, todos los caminos parecen conducir a Jaime Delgado Aparicio (1943-1983). Su intervención y apoyo al jazz durante los años sesenta y setenta marcó a toda una generación de músicos tanto de jazz como de *rock*. Delgado Aparicio, entrenado musicalmente desde niño (a los 15 años ganó el Premio Nacional Interescolar de Piano), viajó a los Estados Unidos donde obtuvo su título profesional en música del Westlake College of Modern Music de Los Ángeles en 1961. Regresó ese año a Perú ya como músico de jazz y dedicado a la promoción de este género organizó conciertos en diferentes salas de recitales de Lima como el Teatro Segura, el Instituto Cultural Peruano Norteamericano y el Club Astoria, donde realizó numerosas *jam sessions* en las que los curiosos músicos peruanos aprendieron sobre el jazz. Su primer trío incluyó a Eduardo Arbe en la percusión y a David Thomas, músico de la Orquesta Sinfónica Nacional, en el bajo. Un año despúes regresó a los Estados Unidos a continuar sus estudios en el prestigioso Berkeley College of Music en Boston.

En su prolífica actividad musical, Delgado Aparicio participó tanto en la formación de bandas de jazz como de *twist* y hasta de *rock and roll*. A principios de los sesenta formó los Astoria Twisters, una banda de *twist* de la nueva ola, que al disolverse en 1963-1964 dio a luz a Los Sunset, una de las tantas bandas peruanas que firmó con Sono Radio. De la misma forma que en los Estados Unidos, en el Perú de la década de 1960 las fronteras entre el jazz y otros estilos musicales eran difusas.

En 1966 regresó definitivamente al Perú y formó una nueva versión de su Jaime Delgado Aparicio Jazz Trío con Rolf Schmid en la percusión y Corrado Cultrera en el bajo acústico. Ese mismo año salió el disco del trío publicado por Sono Radio (LPL-2058). En 1965 se editó el disco de *Jam Sessions Volume I* (El Virrey

DV-469, 1965) y, tres años después, un disco considerado por muchos como el más importante de su carrera, el *soundtrack* de la película de Kiko Ledgard *El embajador y yo*.

En 1970 fue contratado como director musical de Sono Radio, al momento una de las disqueras más importantes del Perú. Desde esta posición se dedicó a promover bandas tanto de jazz como de experimentación con la *psychodelia* y el *rock* progresivo, siendo dos de las más importantes: Black Sugar y Traffic Sound. Black Sugar, originalmente llamada los Far Fen, venía trabajando con *jazz rock* desde 1969 hasta que fueron descubiertos por Delgado Aparicio, quien les dio el nuevo nombre y les ofreció sacar un disco de larga duración que saldría en 1971.

A principios de los setenta formó también la Orquesta Contemporánea con el objetivo de promover a nuevos músicos talentosos, organizando casi mensualmente conciertos en los que participaban diferentes ejecutantes, incluyendo los integrantes de Black Sugar y Traffic Sound. El 29 de abril de 1971 se realizó el Segundo Gran Festival Pop en el Teatro Segura del centro de Lima, según dice el afiche "música de onda". Este concierto, auspiciado por Industrial Sono Radio S. A., anunciaba a "Los Traffic Sound y la Orquesta Contemporánea, 25 músicos dirigidos por Jaime Delgado Aparicio". Al finalizar este concierto de despedida, Traffic Sound realizó una versión de su canción "Mr. Skin" que duraría 30 minutos. El *rock* progresivo peruano, al igual que el inglés, tomaba elementos del jazz clásico haciendo la relación entre la banda de Delgado Aparicio y los Traffic Sound natural y permitiendo esta improvisación histórica en la música peruana. No es hasta 1976 que la Orquesta Contemporánea saca un LP llamado simplemente *Jaime Delgado Aparicio y su Orquesta Contemporánea*, edición que provino de un concierto realizado el 27 de marzo de ese año en el Teatro Municipal. Jaime Delgado Aparicio murió en

1983 a la edad de 40 años, dejando un vacío en el mundo del jazz peruano que ha sido difícil de cubrir.

¡La música! locura universal[13]

Otro músico importante de los sesenta y aún vigente en la escena jazzera peruana es el saxofonista y flautista Nilo Espinoza. Prolífico músico, responsable de varias agrupaciones pioneras en el Perú de diferentes estilos, incluyendo el *bossa nova* y el *jazz rock*, tiene un capítulo en nuestra historia que se remonta a principios de esa década. Se formó en el Conservatorio Nacional de Música, por correspondencia en el famoso Berklee College of Music de Boston y, finalmente, realizó estudios en la Hochschule für Musik de Berlín. Tocó por primera vez con la banda de El Neptuno de San Isidro en 1962 y para el siguiente año ya formaba parte de la banda oficial del Astoria Jazz Club de Miraflores, el centro de reunión de los músicos peruanos de jazz de la época. En 1966 fundó un grupo con la intención de tocar jazz y *bossa nova*, aunque no de forma exclusiva, e incluyendo las múltiples variantes tropicales del momento mezcladas con otros géneros de origen norteamericano como el *soul* y el *funk*. Nilo creó esta banda junto con músicos como Otto de Rojas, quien se convertiría en famoso ícono popular en los años setenta a través del programa de televisión *Trampolín a la Fama* de Augusto Ferrando, y representa el paso del piano de cola, que utilizaba Panamericana Televisión, al órgano electrónico. Su nuevo grupo llamado los Hilton's participó de manera regular en el Sky Room del Hotel Crillón, local presente en *El Embajador y Yo* de Kiko Ledgard, tocando principalmente según las necesidades del público y tirando un poco más a la música bailable del *lounge* elegante limeño de la época. En 1967, el grupo sacó un LP llamado *Aquí Vienen los Hilton's*, incluyendo algunos temas propios y *covers* de algunas canciones populares. El grupo cambió su nombre a Bossa 70 en 1968 y, dos años después editó un LP bajo el mismo nombre. Bossa 70 es, como lo era también los Milton's, una banda dedicada al entretenimiento y el baile. Gerardo Manuel Rojas, pionero del *rock* peruano, escribió en la parte posterior del LP de Bossa 70 que "[e]n este álbum que será el No. 1 en todas las fiestas y reuniones de gente con ganas de vivir y divertirse, han participado los siguientes 'LOCOS' a los que pueden culpar si es que se rompen o fracturan algún huesito al bailar con su compás...". En la misma época, 1967-1968, forma la Nilo Espinosa Big Band con 17 músicos.

A pesar de ser un músico entrenado en el ambiente académico, Nilo estuvo siempre interesado en la música popular, y una parte importante de su trabajo se desarrolló alrededor de los ritmos panlatinos, que tomaron fuerza en la década de 1960. Una amplia gama de estilos musicales relacionados con Latinoamérica y el Caribe llegaron al Perú, muchas veces a través de los Estados Unidos, e influyeron fuertemente en las bandas peruanas. Esto sucedió no solamente como resultado de los intereses musicales de los instrumentistas, sino también por la presión del ambiente que promovía a las bandas peruanas. Durante los años sesenta, los músicos de jazz normalmente tocaban en bares, en clubes y, sobre todo, en hoteles. Todos estos locales requerían que la música que se ejecutaba sirviera de entretenimiento para el público más que para una reflexión intelectual. Ya desde su trabajo con los Hilton's, Nilo tocaba música para bailar y entretener. El *boom* del *boogaloo*, que precedió al *boom* de la salsa por casi seis años, encontró en Nilo Espinosa y Orquesta a uno de sus exponentes principales en la

[13] Gerardo Manuel Rojas, en la contratapa del disco de *Bossa 70* del mismo nombre (Phillips 6350 003, 1970).

escena limeña. Canciones como "Baby bógalo" y "Do the bógalo" (este último, especialmente por lo representativo del nombre en relación con los múltiples bailes americanos de la época) reflejan el ángulo panlatino de las corrientes estadounidenses de baile en su constante búsqueda por el entretenimiento. Bossa 70 también presenta en su disco una canción de *boogaloo* bajo el nombre de "Me quedo con el shing-a-ling".[14]

En los años cincuenta, la cultura musical de los Estados Unidos y la industria del entretenimiento generaban continuamente nuevas variaciones y fusiones musicales junto con nuevos pasos de baile para entretener a la voluble población americana de la posguerra. Muchos de estos géneros, especialmente los considerados como latinos o tropicales, cuentan con una fuerte influencia del jazz desde mucho antes de que en los sesenta fueran reinterpretados por las nuevas culturas del jazz de entonces. Estilos musicales relacionados con Cuba como la salsa y el mambo, o con Puerto Rico como el *boogaloo* nos llegan, más que a través de nuestra conexión cultural latinoamericana, a través de la fuerte conexión entre el Perú y la cultura popular norteamericana.

Tras regresar de Europa en 1974, Nilo forma el Nil´s Jazz Ensemble, que empieza a tocar en el restaurante Korikancha del hotel Lima Sheraton. Este grupo lo integran destacados músicos, entre ellos Miguel *Chino* Figueroa –miembro de Far Fen y Black Sugar–, Richie Zellon y los hermanos Stagnaro. El mismo año que la Orquesta Contemporánea de Jaime Delgado Aparicio, de la que él también formó parte, saca su único disco (1976), el Nil's Jazz Ensemble de Nilo Espinosa produce el suyo, sin título, de *latin jazz* y *funk*, en la línea del *jazz rock* y el *smooth* jazz comercial. Estos dos grandes exponentes del jazz peruano incursionan en terrenos diferentes del jazz del momento, siendo importante para los dos no sólo la experimentación sino las posibilidades comerciales de sus obras.

A finales de los setenta, la Alexander von Humboldt Collage Band, formada por profesores del colegio peruano-alemán Alexander von Humboldt de Lima, era una las principales bandas dedicadas a tocar jazz tradicional. De esta banda surge, alrededor de 1980, una banda de importancia histórica llamada los Rimac Stompers o la Rimac Stompers Dixieland Jazz Band, siendo al principio su director Heinrich Neufirch. Ernesto Gutiérrez, clarinetista y director del grupo durante los ochenta, invitó a Félix Vílchez López a unirse a la banda en 1984, quien dos años después tomó la batuta de la organización musical. Vílchez había participado como músico profesional en múltiples grabaciones durante los sesenta y setenta, y contaba con amplia experiencia en el jazz, producto de su participación en el club en Miraflores junto con personajes importantes del jazz peruano como Enrique Lynch, Peter Delis y Willy Marambio.

Nuestro capítulo en la historia del *jazz-fusion*

Alex Acuña, probablemente el percusionista peruano más famoso en el extranjero, comienza su carrera musical internacional a finales de los sesenta con la orquesta de Pérez Prado. Por más impresionante que esta participación sea de suyo, quizá junto a una segunda que está representada en su trabajo como baterista de estrellas en el Hotel Hilton de Las Vegas, el capítulo de la historia musical de Acuña que más nos interesa es el de su actuación en el famoso grupo norteamericano de jazz fusión Weather Report. Joe Zawinul, músico austriaco y líder del grupo, quien había trabajado junto con Miles Davis en su periodo electrónico, invitó a Acuña a tocar en la banda. Durante su participación en Weather Report, Acuña introdujo ritmos perua-

[14] Shing-a-ling y Latin R&B son otros nombres que se le dan al *boogaloo*.

nos en los temas sin informarles de su procedencia.[15] En la pieza "The Juggler" del disco *Heavy Weather* (1977) podemos escuchar una variación percusiva del ritmo de la marinera. Acuña se ha convertido con los años en un símbolo de la presencia peruana en la música mundial. Si bien el Perú ha contado con grandes músicos importantes para la escena nacional, y aquellos entrenados en los niveles académicos más altos del mundo, su representación y transcendencia es normalmente local. Si bien en su momento el trabajo de Acuña con Weather Report no catapulta los estilos musicales peruanos a la fama internacional, su experiencia sí es un paso histórico hacia el desarrollo de un estilo de jazz-fusión peruano en el ámbito mundial. El músico de jazz peruano de los años setenta no tenía esa visión internacionalista y global con la que nos encontramos hoy en día, y en la figura de Acuña también juega un papel importante el azar. Acuña no es llamado a tocar en Weather Report por un interés en la música peruana, sino por sus capacidades como baterista y percusionista profesional, oportunidad que aprovecha para insertar el ritmo peruano, tan natural para él, en el ambiente que lo cobijaba como músico. El hecho de que Acuña decidiera no informar a los miembros de la banda sobre el uso de ritmos peruanos, nos presenta ante un panorama difícil de reconstruir. No sabemos si existía un posible rechazo por parte de los productores hacia los ritmos considerados étnicos, o si eran aun demasiado extraños para ser aceptados (diez años antes del *boom* del World Music). En los años siguientes, Acuña pasa a formar parte del ambiente norteamericano de la llamada World Music, participando no específicamente como percusionista peruano sino, más bien, como representante de la cultura de las músicas tropical

[15] Jorge Olazo, *Mixtura: Jazz con sabor peruano*, Cocodrilo Verde, Lima, 2003, p. 40.

y latina. Mientras que Zan Stewart de *Los Angeles Times* había declarado que "Alex Acuña [was] the epitome of the world music percussionist, to whom no style is a stranger", la wikipedia en inglés lo presenta hoy como percusionista "in the Afro-Cuban jazz style".[16]

Vale un Perú: nuevos paisajes sonoros

Si los años setenta fueron importantes en el desarrollo del jazz en Perú (aunque no necesariamente de un jazz peruano), también es cierto que las limitaciones impuestas por el gobierno militar nacionalista de Juan Velasco Alvarado (1968-1974) tuvieron una fuerte repercusión en el desarrollo de todos los géneros de origen extranjero, considerados como alienantes y sin calidad cultural, entre ellos y principalmente el *rock* (actual tema de debate, de cuya problemática han sido expuestas nuevas versiones). El mundo del jazz, con intenciones menos masivas que el *rock* y con ambientes ya definidos dentro del *jet set* peruano y los ámbitos elegantes de hotel, no fue afectado con la misma fuerza que el *rock*. Esto también puede haber sido debido a que muchos exponentes del jazz trabajaban durante los setenta con ritmos musicales de fuerte influencia latina como la llamada música tropical y, por tanto, no tan alienantes ni extranjerizantes.

Paradójicamente este mismo nacionalismo, que cierra las puertas a ciertos estilos musicales, produce una nueva perspectiva patriótica para la población peruana. Dicho nacionalismo –para algunos extremo–, presente en la vida cotidiana del ciudadano peruano, genera una cierta conciencia de nación

[16] http://en.wikipedia.org/wiki/Alex_Acuña, ingreso el 8 de abril de 2012.

(a veces natural y a veces forzada) que se plasma en el trabajo de los nuevos artistas e intelectuales. Si bien las temáticas nacionales no eran ajenas a las producciones de los músicos peruanos, sí es cierto que no había habido un intento por fusionar los estilos musicales con las corrientes que venían del extranjero. Los jazzeros y roqueros locales, en su mayor parte, imitaban las subculturas provenientes del extranjero, incluyendo a veces la temática peruana de forma tangencial, ya sea en los títulos de las canciones como en "Marcha a Chincha" de Jaime Delgado Aparicio en *El Embajador y Yo*, o en las letras como en el caso de "Mezcalina" de *Traffic Sound*. "Mezcalina" (1968) es un perfecto ejemplo de esta subcultura musical en el Perú de los sesenta y los setenta. La canción hace una clara referencia en su título a la contracultura *hippie* americana, el nombre del grupo es en inglés (al igual que la letra), pero se mencionan temas de la cultura inca al principio de la canción, dándole un toque exótico unido a ciertos aires latinos, que dan una sensación de peruanidad al turista musical tanto interno como externo, pero que no representaba una fusión musical peruana ni un conocimiento de las culturas musicales del país.

Es en la década de 1980 que toma forma una primera noción de jazz fusión peruano con exponentes como Richie Zellon, Perujazz, y Mestizo. Si bien muchas de estas nuevas construcciones musicales se empiezan a cocinar en los setenta entre algunas de las agrupaciones musicales que ya hemos mencionado, su maduración y presentación ante el público nacional pertenece a la siguiente década. Richie Zellon, por ejemplo, encargado de la guitarra eléctrica en Bossa 70, no saca sus primeros trabajos de fusión afroperuana sino hasta 1981 con *Retrato en Blanco y Negro*. Zellon había trabajado en un proyecto de fusión de jazz, *rock* y elementos andinos con su banda Ayllu durante los setenta, una banda que formó junto con Pocho Purizaga, y que en su momento no recibió la aceptación de los

ambientes académicos peruanos, donde este tipo de fusiones representaban una alineación de los géneros tradicionales a través del uso de elementos musicales extranjerizantes.

La historia de Manongo Mujica es esencial en el desarrollo del jazz de identidad peruana. Mujica, entrenado inicialmente en los clásicos del jazz y de las big band desde niño, según cuenta, por el director de su colegio Eduardo Nugent Valdelomar (sobrino del importante cuentista Abraham Valdelomar),[17] y tras viajar a Viena durante los sesenta en compañía de su padre enviado como embajador, regresa al Perú impregnado de los ritmos musicales del momento y de los conceptos de la generación sesentera. Su visión musical en ese sentido es inicialmente más cercana a los conceptos de ecología acústica y el *soundscape* que a las figuras musicales tradicionales del jazz. Muestra de esta intención es el disco *Paisajes Sonoros* que realiza en 1983 junto con Douglas Tarnawiecki y la colaboración de Arturo Ruiz del Pozo. Su intención más allá de la abstracción del jazz era la de interpretar los espacios sonoros percibidos a través de la atenta escucha de los ambientes naturales del Perú. En los setenta empezó a tocar los clásicos del jazz con Jean Pierre Magnet (miembro de Traffic Sound), Enrique Luna y la adición de Julio *Chocolate* Algendones en el cajón. Tocaron con regularidad en el Satchmo, un importante local de jazz miraflorino del que Magnet fue socio, generalmente con un pianista invitado.

Cuenta Mujica que en una de las sesiones de improvisación libre el pianista no asistió y decidieron tocar sin él. Este fue el momento, según Manongo, en el que vieron la posibilidad de integrar la presencia de un cajonero en un nuevo nivel. Sin la intromisión del piano aparecen nuevas formas musicales libe-

[17] Entrevista personal, marzo 2012.

radas de la influencia europea. Por un lado, el piano distraía y complicaba las armonías, a la vez que los aprisionaba a la música europea, impidiendo que las líneas melódicas del saxo tuvieran limpieza e independencia.[18] Por otro lado, la relación entre Algendones y Mujica se volvía más libre y los ritmos se mezclaban, dándole a Mujica la posibilidad de escuchar con más atención el festejo o el landó que Algendones tocaba e intervenirlo musicalmente. Parte de la finalidad de este experimento era, según Mujica,[19] sacar al cajón del criollismo, liberarlo y universalizarlo, mezclando los ritmos negros del Perú con el *swing* proveniente del jazz. Si bien es difícil decir que no existe un componente académico o matemático en el proceso de Perujazz, ya que todos sus músicos, salvo Algendones, tenían entrenamiento académico, también es cierto que dentro de la sofisticación de su trabajo, el mestizaje cultural, la intuición y la atención puesta en elementos no musicales estaban fuertemente ligados a su trabajo. Elementos de la cultura universalista del World Music, y hasta de la santería cubana en la que Algendones estaba interesado, pueden ser también encontrados en el trabajo de Perujazz, unido a la confrontación de instrumentos de otras tradiciones con el cajón.

Durante los ochenta, Perujazz se convirtió en el grupo más importante del jazz peruano. Es más, se puede decir que determinó la posibilidad de tener un grupo famoso de jazz dentro del ambiente artístico, hecho que no había sucedido desde las proezas musicales de Jaime Delgado Aparicio. El ámbito musical limeño se vio invadido por las experimentaciones de Mujica, Tarnawiecki y Perujazz, cuando ya la inventiva sonora y el jazz no pertenecían a una elite de expertos, sino a la mayoría

[18] Entrevista personal, marzo 2012.
[19] *Idem*.

de los jóvenes interesados en el arte en Lima. PeruJazz representa al Perú en 1989 y 1990 en el Montreal Jazz Festival en Canadá, y en 1990 en el New Music América Festival de Miami, entre otros.

Nuevos desarrollos

A principios de los noventa, la popularidad del jazz en el Perú había alcanzado el suficiente nivel como para instituir un festival en Lima dedicado al género. Así, en 1991 se organizó la primera edición del Festival de Jazz en Lima, gracias al esfuerzo de Félix Vílchez López, director por esos años de la Rimac Stompers Dixieland Jazz Band, hijo de Félix José Vílchez, quien es también un reconocido músico de jazz, miembro del Nil`s Jazz Ensemble y del grupo de jazz fusión Mestizo, y organizador de diferentes conciertos de jazz en los noventa, incluido el festival internacional Noches Frescas de Jazz.

Este festival sigue vigente en la programación del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) y es uno de los eventos de jazz más importantes del país. Si durante las primeras décadas del jazz peruano la conexión con los Estados Unidos era esencial y alimentaba fuertemente el desarrollo de bandas nacionales, el hecho de que este festival fuera organizado por una institución con vínculos directos con los Estados Unidos marcó un retorno a las relaciones de intercambio directo que alguna vez fueron esenciales en el proceso de creación musical del jazz peruano. Esta intención de intercambio no es velada ni casual, ya que el ICPNA consideró este evento "como puente de unión entre la cultura norteamericana, revalorando los orígenes del jazz y la cultura peruana con el jazz peruano, que recupera raíces musicales desde sus vertientes andinas y africanas con

prodigiosos resultados".[20] En la década de los ochenta, en gran parte por la contribución de Perujazz, se consideraba natural pensar en la actividad músical jazzera del Perú como un proceso de fusión y adaptación de los estilos del jazz a las culturas tradicionales peruanas. Incluso ahora este festival sigue siendo un ejemplo, aunque no el único, del desarrollo de una integración transcultural en la que el Perú ya no es simplemente la cultura receptora que recibe información cultural de manera subalterna, sino parte importante de un proceso de hibridación que nos llena de nuevos lenguajes musicales, conformando identidades y matices sonoros innovadores.

Haciendo referencia a uno de los estilos más importantes del jazz americano reflejado en el modelo de la *big band* en 1997, Jean Pierre Magnet forma la Gran Banda. Con esta agrupación, Magnet pretendió hacer un retorno a las raíces del jazz, retomando los estándares clásicos de los cuarenta y reconociendo la importancia que éstas han tenido tanto en su desarrollo musical personal como en la escena musical del jazz en el Perú. Con el tiempo, la banda incorpora a su repertorio estilos contemporáneos y fusiones peruanas, contando con invitados de gran fama popular como Eva Ayllón, y sacando producciones musicales como *Del Perú para el mundo* (2007).

En 1999 Gabriel Alegría, nieto del importante representante de la narrativa indigenista Ciro Alegría y doctor en Jazz Studies de la University of Southern California, formó la Asociación Internacional Jazz Perú (AIJP) con la intención de promover la difusión del jazz. A través de esta asociación y de su posición como profesor de la prestigiosa New York University (NYU), Alegría inserta al Perú en la conversación académica del *jazz*.

[20] http://www6.icpna.edu.pe/interior.aspx?cod_1=54&cod_2=64&cod_3=101&cod_4=103, ingreso el 14 de abril del 2012.

La información biográfica de la universidad, por ejemplo, lo menciona específicamente como músico de jazz afroperuano.[21] En el 2002, Alegría presentó, junto con Alex Acuña como invitado especial, la conferencia titulada "Introducción al jazz en el Perú", dentro del marco de la reunión anual de la International Association for Jazz Education. Parte de las actividades de la AIJP incluyó el trabajo realizado con la Orquesta Juvenil de Música Nueva en el 2001 y el proyecto de Orquesta Interescolar Jazz en Lima. La AIJP también ha editado discos como el de la grabación en vivo en el 2001 de la Orquesta Juvenil de Música Nueva.

En el 2005 se funda en Nueva York el Gabriel Alegría Afro-Peruvian Sextet con la misma intención de promover el jazz afroperuano y, en el 2009 Alegría se convirtió en director artístico del Tutuma Social Club, un restaurante y club dedicado a la cultura peruana que aprovechó el momento importante de su internacionalización junto al de la comida nacional. Aunque el nombre nos recuerda a los convencionalismos concebidos tras el renovado interés en la cultura y la música latinoamericana posteriores al *boom* de los Buena Vista Social Club, el local está modelado con base en la "peña tradicional". El Gabriel Alegría Afro-Peruvian Sextet también se ha dedicado últimamente a la promoción turística del Perú y ofrece *tours* que acompañan al sexteto por los lugares turísticos más importantes del país. La existencia de un salón en el que se interprete jazz afroperuano ha servido para promoverlo dentro de ambientes específicos de la bohemia neoyorquina, incluidos aquellos latinoamericanos nómadas que consideran a Nueva York como un punto de continuo paso y fuente base de información sobre el acontecer cultural mundial. Aun cuando

[21] http://steinhardt.nyu.edu/faculty_bios/view/Gabriel_Alegria, ingreso el 25 de marzo del 2012.

el comentario de la guitarrista chilena Camila Mesa, presente en el texto de Olivares y recogido del diario *Perú 21*, de que "más se toca jazz peruano en Nueva York que en la misma Lima"[22] es francamente una exageración sin mucho fundamento; también es cierto que esa percepción nos puede ayudar a concluir que el jazz afroperuano está dando sus primeros pasos de ingreso a la nada desdeñable bohemia neoyorquina.

El jazz afroperuano cuenta hoy en día con múltiples propuestas en el ambiente limeño, incluyendo a tríos de jazz como Manante. El guitarrista Andrés Prado es también un importante representante de esta nueva cultura contemporánea de fusión peruana. Prado, egresado del Trinity College of Music de Londres, formó en esta misma ciudad el Andrés Prado Trío (2000) integrando en el estilo musical del grupo "Andean and Amazon melodies, Creole waltzes, Afro-Peruvian rhythms...".[23] En el 2006, Prado sacó al mercado el disco de fusión "Chinchano", con la participación de *Chocolate* Algendones de Perujazz. Este disco marca la última colaboración de Julio Algendones Farfán, fallecido el 26 de julio del 2004, dos días antes del aniversario de la Independencia del Perú.

Parte de esta nueva subcultura del *jazz* afroperuano es también el músico Yuri Juárez, quien después de trabajar varios años con la música de fusión latinoamericana, en el año 2008 sacó un disco titulado *Afroperuano* dedicado a los compositores clásicos de la música peruana, añadidos algunos temas propios.

Al paso de los años, la Orquesta Juvenil de Música Nueva pasó a formar parte de la escuela Jazz House Perú. Joscha Oetz y Ángel Irujo fundaron la Jazz House Orquesta en el 2007 y decidieron dedicarse a la profesionalización de jóvenes interesados en el jazz.

En la actualidad existen dos centros importantes de difusión del movimiento de jazz en Lima: el Jazz Jaus y el Jazz Zone. El Jazz Jaus, fundada en el 2006, funciona como una escuela dedicada a la enseñanza del jazz y cuenta con varios elencos musicales tanto corales como instrumentales, además de ofrecer talleres musicales para todas las edades. En esta asociación de cultura musical podemos ver un interés en la difusión de las fórmulas del jazz tradicional y hasta la lógica de la *big band* o el *swing*. A diferencia de otros entornos del jazz peruano, esta escuela fomenta la cultura clásica del jazz y los estilos de origen americano principalmente, y no tanto la fusión contemporánea del jazz afroperuano. Respecto al Jazz Zone, este es un local conformado por un bar y un restaurante donde se interpreta música de jazz, que ha reemplazado al Satchmo de Miraflores como el centro de difusión del género en la capital; cuenta con una nutrida programación semanal dedicada principalmente a promover el desarrollo de un mercado nacional para jazz peruano e internacional.

Hace menos de una década era imposible realizar estudios académicos sobre jazz en el Perú, lo cual aumentaba su naturaleza elitista y obligaba a los músicos interesados a buscar posibilidades fuera del país. La aparición de escuelas como la de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú o la de Música de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas ha cambiado drásticamente esta situación. Hoy, los jóvenes interesados en el jazz, entre otros estilos, asisten a estas escuelas como puente de conexión entre el mundo del entrenamiento académico en música popular y el de la interacción directa (tan necesaria) con los exponentes más importantes de este ambiente. Por ejemplo, músicos relacionados en el presente texto sobre el jazz peruano forman parte del personal docente universitario.

[22] Carlos Olivera Astete, *Sabores en blanco y negro: Una guía para iniciarse en el jazz afroperuano*, en: http://www.revistaelmuro.com, artículo núm. 02, (*El Muro*, 2011), p. 2.

[23] http://andrespradotrio.com/band.html, ingreso el 9 de abril de 2012.

La Universidad Católica integra en su plantilla de maestros, por mencionar algunos, a Lucho Calixto, quien ha participado en importantes bandas descritas líneas anteriores como la Contemporary Orchestra de Jaime Delgado Aparicio y la Nil's Jazz Ensemble; Carlos Espinosa, uno de los saxofonistas más importantes del jazz peruano y entrenado en el London College of Music; y Andrés Prado. La Universidad Peruana de Ciencias aplicadas, por su parte, cuenta en su personal con Jean Pierre Magnet de Perujazz y Jose Luis Madueño, importante compositor que fusiona el jazz con la música clásica.

La labor realizada por estas escuelas promete un panorama futuro donde el jazz será más que un elemento extraño, solitario y elitista, un elemento cultural común, implementado en casi todos los estilos de la música popular.

Algunas progresiones conceptuales

Quizás es momento de complementar, en la medida de lo posible, la problemática compleja de enfrentar el *to be or not to be peruvian* en nuestra historia jazzera. Mientras que en el mundo globalizado las palabras como postnacionalismo y transnacionalismo son de uso común en la academia y los expertos teorizan sobre la desaparición del concepto de nación-estado, el Perú como noción (se ve en muchos otros casos) está en formación. El jazz, junto con otros estilos de música popular, ha servido de excusa para la conformación de "proyectos" de identidad peruana, especialmente de aquellas construcciones en las que el ciudadano urbano de Lima fantasea sobre la naturaleza del mundo ajeno y lleno de regiones independientes que, tras muchos malabares mentales, conforman su/nuestra noción de país. En una suerte de imperialismo interno, algunos elementos culturales particulares han logrado formar parte de una larga lista de lo que puede

ser considerado como peruano y lo que no, tanto en el inconsciente colectivo de la población limeña como en los parámetros que el gobierno de turno señala como peruanos para su apoyo y promoción. Para muchos de los músicos limeños de jazz, el Perú, con todas sus variantes y matices, es aún un lugar por recorrer. Es difícil definir la extensión de la influencia producida por la aparición del World Music al final de los ochenta y el interés mundial por la música de "los otros", pero es posible que ésta haya tenido un papel importante en la atención puesta por los jazzeros en la música del país. En cualquier caso, y cualquiera que sea su fuente, esta intención ha producido una revolución en nuestra aproximación a la música popular foránea que sigue creciendo y desarrollándose hasta el día de hoy, en un proceso que promete interesantes fusiones y complejos híbridos de sabor peruano.

Las condiciones sociales del Perú contemporáneo han jugado un papel importante en este proceso de desarrollo del jazz en el Perú. El limeño de los años veinte y treinta escuchaba jazz al estilo americano como parte de su postura social de miembro del *jet set*, conocedor del mundo y ciudadano cosmopolita. El de los ochenta, en contraste, visionaba un universalismo étnico dentro del cual el Perú tenía una presencia esencial, generando una suerte de interés en el turismo interno –antes mencionado–, y en el reconocimiento de los estilos musicales presentes en un país desconocido aun para el limeño de las elites sociales. Por el lado político, el Perú de los ochenta, presa del terrorismo y de una terrible crisis económica, no tenía la capacidad para generar sentimientos nacionalistas en la población, y esto impedía, en parte, la popularización masiva de algunos géneros musicales peruanos en los sectores acomodados y de la clase media limeña. En los sectores populares, estilos como la cumbia peruana o chicha obtienen, por otro lado, un gran desarrollo durante este periodo. Terminado el primer gobierno de Alan García y tras la

derrota del terrorismo durante el gobierno posterior, la economía peruana vuelve a desarrollarse, abriendo la puerta a una nueva esperanza de la población en sus posibilidades futuras. Nuevas formas de nacionalismo empiezan a emerger, tanto por la intervención del gobierno a través de estrategias de propaganda como por las mejoras en la condición socioeconómica del peruano promedio, especialmente el de la costa urbana. Los gobiernos subsiguientes realizan fuertes campañas para motivar el interés de la población en el producto peruano y vender los estereotipos de la peruanidad al extranjero. Una de las campañas más fuertes ha sido la de "Marca País Perú", diseñada para impulsar aquellos sectores comerciales con mayor exposición internacional: turismo, exportaciones y la atracción de inversiones. Esta controversial campaña, que aglomera una serie de estereotipados elementos inconexos y, en muchos casos, representativos del ambiente limeño más que del país, es el ejemplo más reciente de una tendencia ya presente en la población. Estas tendencias nacionalistas han ayudado al desarrollo de algunas fusiones musicales, sobre todo de una nueva música afroperuana musicalmente más profesional y, en el caso de las fusiones con el jazz, más culta. El músico y la audiencia con intenciones cultas de la capital del país encuentran ahora la presencia de elementos musicales "étnicos" necesaria y la representatividad de "lo nuestro" en lo peruano como esencial. Lo mismo sucede con las productoras musicales peruanas que ven, ahora sí, la fusión musical "étnica" como un negocio viable, tanto para el extranjero como para los ambientes urbanos del interior. Ejemplos de esta lógica, entre muchos, son: Jean Pierre Magnet promoviendo las fusiones andinas a través de Serenata Inkaterra; Susana Baca ingresada en los ambientes del World Music (siendo nominada en el 2002 para el Grammy por "Best World Music Album") y disqueras como Saponegro Records distribuyendo trabajos de

música afroperuana como Gabriel Alegría tanto para ambientes extranjeros como para los ámbitos cosmopolitas de Lima.

Si bien el jazz tradicional siempre encontrará en el Perú contextos para su difusión, es la fusión del jazz con elementos nacionales la que parece haber llegado para quedarse y la que, por el momento, tiene más posibilidades de desarrollo. Esto era de esperarse en el panorama transcultural en el que el mundo globalizado se encuentra. Una vez terminada la crisis económica, política y de aislamiento por la que pasó el Perú en los ochenta, el país ha pasado a formar parte de un entorno donde la presencia de una cultura global es mas obvia y continua. La hibridación es pan de cada día, las mutaciones culturales ya no son vistas con ojos recelosos y las guardias viejas puristas son menos comunes. El músico urbano contemporáneo del Perú ama su historia y su música mucho más que antes, y tiene un pie en el pasado y otro en el futuro. El jazz no es más ese ritmo ajeno que tocaban emocionados con su exotismo esos peruanos refugiados bajo el nombre en inglés de los Rhythm Boys; y al final (momentáneo) de nuestra historia, el jazz, ya con nombre nacional, ha envenenado las propuestas musicales de los jóvenes músicos peruanos.

Bibliografía

Benites, Gabriel C. *Jazz In Peru*. Inédito, 1995.

Olazo, Jorge. *Mixtura: jazz con sabor peruano*. Cocodrilo Verde, Lima, 2003.

Olivera Astete, Carlos. "Sabores en blanco y negro: Una guía para iniciarse en el jazz afroperuano". En: http://www.revistaelmuro.com, Artículo núm. 02, (*El Muro*, 2011).

Patterson Carney, Courtney. *Jazz and the Cultural Transformation of America in the 1920s*. Louisiana State University, Louisiana, 2003.

Discografía

ALEGRÍA, Gabriel. *Nuevo Mundo*. Saponegro Records, 2008.

______, *Pucusana*. 2010.

AYLLON, Eva, Jean Pierre Magnet y La Gran Banda. *Del Perú para el Mundo*. 2007.

DELGADO APARICIO, Jaime. Jaime *Delgado Aparicio Jazz Trío*. Sono Radio LPL-2058, 1964.

______, *Jam Sessions*. Vol. I, El Virrey DV- 469, 1965.

______, *El Embajador y Yo*. Soundtrack, Decibel LPD-1121, 1968.

______, Orquesta Contemporánea. Sono Radio S. E-9557, 1976.

ESPINOSA, Nilo. *Bossa 70*. Phillips, 1970.

______, *Shaken, Not Stirred*. Vampi Soul, 2007.

JUÁREZ, Yuri. *Afroperuano*. 2008.

LOS HILTON'S. *Aquí Vienen los Hilton's*

MAGNET, Jean Pierre y La Gran Banda en Vivo. 2007.

MANANTE. *Acomódate*. 2007.

______, *Para los engreídos*. 2008.

______, Habla Tío. 2010.

MADUEÑO, José Luis. *Chilcano*. Songosaurus, 1997.

MUJICA, Manongo. *Nocturnos*. 1982.

______, *Mundo*. 1984

MUJICA, Manongo & Douglas Tarnawiecki. *Paisajes Sonoros*. 1983.

______. *Tribal*. 1997.

______. *El sonido de los dioses*. 2004.

PERUJAZZ. 1984.

______. *Perujazz en vivo*. 2001.

______, *Mundo Nuevo*. 2007.

PRADO, Andrés. *Chinchano*. 2006.

TRAFFIC SOUND. *A bailar Go Go*. 1968.

______, *Virgin*. 1969.

______, "Tibet's Suzettes". (a.k.a. III, a.k.a.), 1971.

______, *Lux*. 1971.

______, *Yellow Sea Years*. 2005.

______, *Greatest Hits*. 2005.

WEATHER REPORT, (con Alex Acunia). *Black Market*. Columbia, 1976.

______, (con Alex Acunia) *Heavy Weather*. Columbia, 1977.

ZELLON, Richie. *Retrato en blanco y negro*. 1981.

______, *The Nazca Lines*. Songosaurus, 1996.

______, *The Afro-Peruvian Jazz Sessions*. Songosaurus, 2005.

______, *Landologia*. Songosaurus, 2007.

EL JAZZ URUGUAYO EN TRES DÉCADAS DEL HOT CLUB DE MONTEVIDEO

LUIS FERREIRA
BERENICE CORTI

En el presente artículo se revisa buena parte de la historia del jazz en Uruguay adoptando una perspectiva biográfica desde el punto de vista de uno de sus protagonistas, el antropólogo y músico Luis Ferreira. A partir del intercambio de impresiones y el relato de anécdotas de vida, indagamos con preguntas tales como qué relación existe entre las músicas locales de matrices africanas y el jazz hecho en Uruguay, y si se puede hablar de un jazz uruguayo y de una experiencia uruguaya del jazz. Así lo cuenta Ferreira, como producto de ese diálogo.

I

En principio respondo afirmativamente esas preguntas. Viví un proceso muy rico que partió de pensar el jazz como música norteamericana negra hecha localmente, hasta tomarlo en todo un abanico de posibilidades. Esto nos permite reflexionar hoy en día sobre qué sentidos le han sido atribuidos socialmente y en qué medida este proceso continúa abierto. Hay ciertos artistas muy reconocidos por su producción –me refiero especialmente a Hugo Fattoruso– que no son considerados tan clara y públicamente como músicos de jazz uruguayo, aunque en el sentir de muchos músicos uruguayos ese sentimiento sí esté. Esta mirada no existía cuando yo empecé a vincularme al ámbito

de la música de jazz en 1973, pero después me fui enterando de la existencia de algunas experiencias de acercamiento como antecedentes de esa aproximación entre las formas de hacer música afrouruguaya con el jazz.[1] Se trataba de darle tintes locales al jazz, o de entenderlo como un lenguaje con elementos en común y articulable musicalmente a otras maneras y estructuras locales, especialmente aquellas de matrices africanas como el candombe.[2] Creo que el jazz en sí traía esas posibilidades, tanto si uno piensa en temas como "Noche en Túnez" o en muchos otros de las décadas de los cuarenta y cincuenta, que integran secciones que remiten a señales, e incluso estructuras de las músicas caribeñas, lo que podía resonar localmente por los entrecruzamientos con las músicas populares bailables.

Los músicos locales de jazz venían sufriendo un periodo lento de disolución social desde antes del año de 1973, fecha en que ocurrió el golpe de estado en Uruguay. Los más renombrados se habían ido del país por motivos económicos y de falta de expectativas de desarrollo, mientras que otros se iban a sus casas, limitadas las posibilidades de sociabilidad luego del golpe. A partir de entonces, comenzó un periodo de casi diez años durante los cuales la práctica local del jazz mutó desde un vacío a sufrir diversas transformaciones. Es en ese momento que me vinculé al Hot Club de Montevideo, casi disuelto en aquel tiempo y mantenido por dos socios muy imbuidos de las últimas corrientes de lo que se llamaba la vanguardia norteamericana del *free jazz*. Poco antes y a lo largo de su historia, el Hot Club era más bien un Bop Club, no un Hot Club al estilo francés. Por el contrario, había cierta pugna con el jazz club de Montevideo que practicaba la vertiente *dixieland*, de Nueva Orleans. El Hot representaba la propuesta musicalmente más sofisticada, más tecnificada del *bebop*.

Entre los fundadores del Hot Club en 1950 y otros impulsores del *bebop* en Montevideo había estado Francisco *Paco* Mañosa, catalán inmigrado a Uruguay tras la Guerra Civil, que había tocado con Tete Montoliu en España. Pero algo antes de 1973 había dejado de ir al Hot Club, ya que no iban músicos con quienes reunirse para tocar jazz. Comenzó a circular de a poco una generación nueva que descubría el *bop* pero que le interesaba y se movilizaba mucho más por las energías creativas explosivas de los años setenta en los Estados Unidos, así como también por los paralelos que encontrábamos con los movimientos populares frenados abruptamente por la dictadura militar.

De ese movimiento había surgido el cuarteto Expression Jazz Quartet –así, en inglés– pero que, a la vez, aunque pareciera contradictorio, se apropiaba del *free jazz* como expresión de protesta y de rebeldía musical. Era una música muy fuerte, especialmente porque en la batería estaba José Luis Pérez, quien utilizaba ese sentido del *free jazz* que barría con las formas a esa altura tan estereotipadas del *bebop* y la estética aburguesada de los estándares. Era también una confrontación etaria y personal de José Luis con el jazz de los veteranos. Otro integrante era el bajista Alberto Macadar, vinculado a un conservatorio del

[1] Algunas serán mencionadas más adelante.

[2] *Candombe* es la denominación que adquirieron las prácticas musicales de tambores y danza de los afrodescendientes en Uruguay, constituyendo el principal y más sonoro aspecto de la diáspora africana en el extremo sur del continente americano. *Las llamadas de tambores*, el desfile local durante la época de carnaval, cierra el ciclo de *salidas de tambores* que se producen durante todo el año, a cargo de grupos basados en tres tipos de tambores de duelas: chico (en registro agudo, con función de péndulo), repique (medio, improvisador, con función de regulador) y piano (bajo, con función de base y respondedor). En los tempranos cincuenta adoptó un patrón musical similar al de la clave afrocubana (Ferreira, 2002). La palabra candombe se encuentra también denominando prácticas musicales y rituales muy diferentes de afrodescendientes en Minas Gerais (Brasil) y en Argentina, aunque sin la popularidad masiva y regional alcanzada por el afrouruguayo ni su desarrollo musical polirrítmico e influencia en los géneros populares del Río de la Plata.

conocido músico de la canción de protesta Daniel Viglietti. Los otros dos integrantes eran Nelson *Pito* Varela y Raúl Lema en saxos; en especial Lema era quien venía sosteniendo el Hot Club en esos años. El club, pese a que su sede estaba en un estado calamitoso, se convirtió entonces en un lugar de expansión y de búsquedas musicales, un caldero donde se encontraron nuevos músicos que intentaban tocar jazz[3] y jóvenes afrouruguayos vinculados al mundo del candombe, que entre todos jugaban entre los límites de género y las convenciones de esas prácticas. Por ejemplo, tocando berimbau[4] y tumbadoras estaba Mario *Lobo Grande* Núñez, hermano mayor de Fernando *Lobo* Núñez, conocido luego por su trabajo con el músico popular Jaime Roos. También concurría el cantante y percusionista Heber G. Píriz, vinculado al mundo de las comparsas afrouruguayas,[5] y el baterista Alberto Vázquez, quienes me presentaron en 1978 ante ese mundo como referiré más adelante. También alguno que otro pianista más *habitué* y otros ocasionales, así como varias guitarras eléctricas. A veces participaban jóvenes músicos canta-autores como Jorginho Gularte y Jorge Galemire, que formaban parte de la corriente llamada candombe-*beat*.[6] Era el momento

---

[3] Inclusive tentativas de explorar la estética *swing* del jazz francés de Varela Rey (guitarra) y Pereira (violín).

[4] Instrumento de cuerda percutida, de origen angoleño, utilizado en la práctica de la capoeira, una danza/arte marcial/filosofía desarrollada en el puerto de Salvador, Estado de Bahía.

[5] Asociaciones carnavalescas de matrices africanas.

[6] El modelo de *candombe-beat* que comienza a fines de la década de los años sesenta, con influencia de los Beatles y posteriormente del *rock*-latino del grupo Santana, entre otros, se destaca en esa década con los grupos El Kinto, Tótem –con Rubén Rada, Mario *Chichito* Cabral, Eduardo Useta, Daniel Lagarde–, e independientemente las propuestas de Urbano De Moraes y Eduardo Mateo. Este sector tomará posteriormente otras dimensiones con las producciones de Hugo y Osvaldo Fattoruso a partir de los setenta, y la del propio Rubén Rada, Jaime Roos, el grupo Repique, Mariana Ingold, Fernando

de las *jam sessions* interminables hasta las tres de la mañana, en las que se tocaban sobre todo *blues* y bases modales de uno o dos acordes. Las búsquedas pasaban del *swing boppero* al *funk* –que estaba apareciendo en aquel momento en discos como *Cazadores de Cabezas* de Herbie Hancock– y que fácilmente transformábamos o asociábamos al candombe.

Hubo un proceso de aprendizaje cruzado hacia 1975 cuando se reintegró un veterano saxofonista del Hot Club de la escuela *parkeriana*, Horacio *Bocho* Pintos, quien comenzó a hacer escuela enseñándonos a *swinguear* en el estilo del *bop* y a transmitirnos su versión de historias locales del jazz y del *hot*. En la época contábamos además con una pequeña colección de revistas *Down Beat* y varias decenas de discos que incluían los grabados de Charlie Parker en el sello Savoy, el *hard-bop* del sello Blue Note con las presentaciones de Art Blakey, y algunas ediciones de John Coltrane en Impulse! Nos acompañaba frecuentemente como intelectual orgánico uno de los críticos uruguayos de jazz entonces, Arnaldo Salustio, a quien considero como el que mejor entendió y vio esa vinculación entre racialidad, política, sectores populares locales y jazz. No he encontrado esta perspectiva en los críticos posteriores que conocí, ni personalmente ni por sus escritos sobre el jazz en Uruguay. Son miradas que tienden generalmente a visiones elitistas que minimizan corrientes experimentales como la del *free jazz*, así como las fusiones con las músicas de matrices africanas locales o regionales, a las que asocian despectivamente con el carnaval y los sectores populares: sobre todo, parecen cumplir un rol social de esteticismo domesticador. Por el contrario, Salustio tenía una

---

Cabrera, Alberto Wolff, Mauricio Ubal y Jorge Schellemberg en los ochenta. A su vez, en los años noventa influirán y mucho en instrumentistas, guitarristas, bajistas, bateristas y tecladistas en la conformación de una corriente de grupos de música instrumental con fusiones que propuse denominar "jazz-candombe" (Ferreira, 2002).

mirada muy diferente quizá porque trabajaba como personal administrativo en los muelles del puerto de Montevideo, por lo que frecuentemente tomaba contacto con marineros afronorteamericanos y caribeños con quienes conversaba en los cafés de la entrada del puerto. De ese modo conseguía discos y narrativas de primera mano; más de una vez llegó al Hot con marineros-músicos. Hoy entiendo ese rol de personalidades como la de Salustio y la circulación de personas –músicos, marineros– y objetos –discos y casetes– como parte de las redes subterráneas, rizomáticas, que el historiador cultural Paul Gilroy llama Atlántico Negro y que pasa por los puertos atlánticos y de los grandes ríos conexos, en el cual Montevideo es uno de ellos en el extremo sur. Sensibilidades compartidas y estructuras de sentimiento resultantes de diásporas sociales y culturales.

De esta forma, una nueva experiencia empezó a generarse, aunque bastante caótica y carente de una clara dirección. Hacia 1977 vuelve Francisco *Paco* Mañosa, quien prueba formaciones en trío y en cuarteto, a veces quinteto, y balancea esas experiencias de *jam sessions* de fusión y *free jazz* de los más jovenes con la tradición del jazz más estándar (*mainstream*), tocando temas de Miles Davis anteriores a "Bitches Brew". A veces también se incluían temas modales, pero más frecuentemente con cambios armónicos *post bop* –como por ejemplo "Seven Steps to Heaven"–, constituyendo a su vez una fuerte referencia para los jóvenes. Yo tocaba frecuentemente en trío con Paco, con quien buscaba una estética cercana a la de Bill Evans con Scott LaFaro, pero en las presentaciones públicas y en las *jam* continuaba con mi generación.[7] Ya en 1978, con Edgardo Falero y Ricardo León, procedentes de otras ciudades de Uruguay, comenzó un cambio que por un lado se distanciaba de la estética *free* a la vez que se volvía proclive a las fusiones. León especialmente volvía de una experiencia de cinco años como pianista en Río de Janeiro, tocando *bossa nova* en el emergente *samba jazz*, habiendo participado como pianista en la pieza de teatro *Roda Viva* con Chico Buarque.

En esa primera etapa, luego de la brecha de 1973, el Hot Club se consolidó localmente al comenzar a ganar un público propio para las *jam sessions* semanales, primero en el sótano[8] –que restauramos lo mejor posible hacia 1977– y después en el garage acondicionado de la Alianza Francesa, que León consiguió tras varias negociaciones luego de que nos desalojaran del local en el subsuelo. Es decir, se partió de hacer cada tanto algún concierto en una sala o auditorio, convocando a los amigos y a los familiares, a otro momento en el que un público numéricamente importante nos empezó a seguir haciéndose presente en cada reunión semanal. También una nueva generación encontraba un sentido diferente al de una recepción solamente estética del jazz: a mi juicio y en retrospectiva, en un contexto como el de la dictadura, se constituyó un espacio de libertad de la expresión individual y una posibilidad de encuentro de pequeños colectivos de amigos que se reunían en torno a las *jam*. Era un lugar donde había una música socialmente identificada con la libertad como valor, con todo el imaginario sobre el jazz como música libre, a la vez que como legado de la expresión de descendientes de esclavos, al igual

---

[7] Como arreglador y bajista del Quinteto New Forms Five, con Nelson *Pito* Varela y Raúl Lema (saxos), José Pedro Beledo (guitarra eléctrica) y Jorge Camiruaga (batería), en el Hot Club de Montevideo (1979). También en el Noneto y la Banda del Hot Club de Montevideo, dirigida y arreglada por Leandro *Upa* Mendaro (1977); el Cuarteto del Hot Club de Montevideo, con Daniel *Bachicha* Lencina, participando en el homenaje al clarinetista afrouruguayo Santiago Luz (1981).

[8] Vale la pena recordar que el subsuelo del Hot Club tenía un panel pintado por el afamado ilustrador Hermenegildo Sabat, además de otros afiches de su autoría y retratos de Louis Armstrong y otros músicos de jazz.

que esas distintas experiencias musicales inspiradas en las afro-caribeñas y brasileñas. La privación de libertad en la esclavitud o en la dictadura y la música como espacio de liberación eran los términos en común. Este momento fue paralelo al movimiento emergente del llamado canto popular a inicios de los años ochenta. Eran distintas posibilidades de reconstrucción moral en plena época de dictadura.

Como mencioné, las *jam* abarcaban una amplia variedad de estilos. Estaban los cultores del *jazz mainstream* y los que de ahí buscábamos otras vías y patrones de organización musical e improvisación tomadas de Afroamérica. En esos años iban esporádicamente músicos como Eduardo Mateo, quien no tocaba sobre los *changes* o cambios armónicos del jazz, pero que, sobre uno o dos acordes, hacía una fusión con candombe y una improvisación vocal más cercana al de la *bossa nova* –las partes finales de los temas con dos acordes–, junto con búsquedas creativas muy propias que no emulaban el *scat* afronorteamericano. Es decir, confluían otros juegos de lenguaje musical y otras búsquedas.[9]

Antes del final de los setenta, José Luis Pérez se había alejado junto con unos amigos que frecuentaban el Hot Club como el bajista Jorge Sadi, quienes migraron a Suecia. Fueron convocados a formar el grupo Latin Lover de bastante éxito en los países escandinavos, creado y liderado por el saxo tenor también uruguayo Héctor *Finito* Bingert, quien se había ido antes de 1973 por motivos económicos. En cambio, volvían al país los hermanos Fattoruso, y en particular Osvaldo –baterista–, quien era una antigua amistad del Hot y de Paco, sumándose a las *jam* y participando como invitado especial en los conciertos, tocando con Mañosa o en trío con León y conmigo. También en trío con Paco y Osvaldo fuimos al Festival Mardel Jazz en Argentina en 1983[10] por invitación de Walter Thiers, realizado en el Auditorio Bauen de Buenos Aires. Mientras, se iba afirmando localmente el Quinteto del Hot con Ricardo León, Gastón Contenti (trompeta y *flügelhorn*), Edgardo Falero (saxo alto y flauta), Julio Guglielmi (batería) y yo (contrabajo, bajo eléctrico). Con el Quinteto buscábamos experiencias musicales nuevas con mucho de lo posterior al *bebop*, mezclas de fusión sobre todo con *funky/soul*, *samba-jazz*, *bossa-nova* y algo de candombe y murga uruguaya, que volcábamos no sólo en las *jam* semanales sino en diversas presentaciones y giras en Uruguay.[11] Es que la dinámica del Hot Club era alimentada por las *jam*, a menudo enriquecidas con la periódica presencia de músicos de bandas de visita en Montevideo.[12]

[9] De ese periodo destaco a Álvaro Armesto (sax tenor, batería), José Pedro Beledo (guitarra eléctrica), Jorge Camiruaga (batería), Marne Mallo (batería), Leandro *Upa* Mendaro (bajo eléctrico y arreglos) y, ocasionalmente, Washington *Mimo* Rosas y Santiago Ameijenda (batería), Mario Terra (sax tenor).

[10] En el Trío de Jazz de Francisco *Paco* Mañosa (piano, composición), con Osvaldo Fattoruso (batería) que participó en el Festival Internacional de Jazz Mardel Jazz 83, auspiciado por la Federación Internacional de Jazz, (Buenos Aires 1983). Disco LP editado *Mardel –la improvisación y la grafía*, Philips-Polygram 22033-34.

[11] Participación en actividades conjuntas de la Alianza Francesa del Uruguay tales como el Recital de poesía de Boris Vian, con el actor Alberto Restuccia; la novela *El Perseguidor* de Julio Cortázar, con los actores Luis Cerminara y Nidia Trelles; ciclos de conciertos de divulgación patrocinados por la Alianza Francesa en la Sala Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional (1986), y giras con presentaciones en las ciudades de Fray Bentos, Mercedes, Paysandú, Florida, Salto (1988). Actuaciones especiales en ocasión del Día Internacional de la Música, en centros de la capital (1987) y en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1988-89) y otros eventos de asociaciones profesionales.

[12] Una constante en la historia del Hot es que cuando llegaba un grupo de afuera se invitaba a sus músicos para las *jam sessions*. Parte de las narrativas del club, que se transmitían por los veteranos, incluían las visitas históricas de Louis Armstrong y Dizzy Gillespie. Ya en los setenta participé en una *jam* con los músicos de Elvin Jones en su segunda visita en 1975 (la primera

II

Paralelamente a tocar jazz, en mi caso desarrollaba una experiencia con el candombe en una importante asociación carnavalesca afrouruguaya. Al igual que muchos montevideanos, durante la escuela primaria y mi niñez había tenido la experiencia de tocar candombe en forma simplificada en el pupitre de madera, en un contexto de escuela pública donde la presencia de compa-

había sido en 1973 con Frank Foster), Pat LaBarbera (sax alto), Ryo Kawasaki (guitarra eléctrica), y David Williams (contrabajo); con los músicos del Quinteto de Charles Mingus (1978), Dannie Richmond (batería), Robert Neloms (piano), Richard Ford (sax alto) y Jack Walrath (trompeta); con Newman Taylor Baker (batería) del Quinteto de Billy Harper. Pero también fueron y tocaron en el sótano del Hot: Albert Mangelsdorff (trombón) y Pierre Favre; Rainer Brüninghaus y Ralf Hübner, del Quinteto de Manfred Schoof; Steve Grossman (sax tenor) del Trío Stones (incluía al bajista Gene Perla y al percusionista Don Alias que no fueron al sótano); de la Orquesta de Lionel Hampton los músicos James Ford, Thomas Chapin, Charles Stephens, David Schumacher, Richard Price, Alan Simon; Rudy Collins (batería) de la Compañia de danza y coros Art Tatum; Jorge Pardo (sax sopranino), del Cuarteto de Paco de Lucía; Ediliú y Oriente, de la Trova de Silvio Rodríguez; Carlos Lastra (sax tenor), Andrés Boiarsky (sax alto), Ricardo Levv, Jorge Navarro (piano), Eduardo Casalla, Oscar Larumbe, Luis Astarita (batería), *Junior* Césari, Ángel Sucheras (piano), del grupo de músicos del club Oliverio de Buenos Aires. También músicos de las bandas de Count Basie y del grupo de Lionel Hampton. Una de las últimas experiencias de *jam* que recuerdo fue con el trío de Don Pullen, pianista neoyorquino que mezclaba *hard bop* con *free*, con una manera muy peculiar de hacer solos con técnicas de percusión llevadas al piano; vino con un baterista jamaicano y un contrabajista. Con ellos se hizo una experiencia no sólo con el Hot Club sino también con los percusionistas del Conjunto Bantú. La experiencia fue sensacional y Don Pullen quedó entusiasmadísimo no nada más por una cuestión de familiaridad racial sino por el candombe. Invitó a dos de los percusionistas para grabar en Nueva York –ya había llevado antes músicos brasileros con quienes había grabado *The African Brazilian Connection*– pero, lamentablemente, no se concretó el proyecto al enfermarse y fallecer un tiempo después.

ñeros afrouruguayos era importante.[13] También tuve la experiencia de sentir, pues no solamente se les oye, a los grandes grupos de tambores en los desfiles de carnaval. A inicios de 1978, algunos amigos del Hot me presentaron a José De Lima, director y fundador de la comparsa Marabunta, quien me invitó como bajista a esa agrupación.[14] Y cuando en enero comencé a participar en los ensayos me di cuenta de que mis habilidades de *swinguear* en el jazz, de estar en el tiempo y mantener la pulsación rápida con los acentos en los tiempos "2" y "4" no me eran suficientes. Tocar con los tambores requiere de una velocidad y reflejos bastante más rápidos, o así me parecía. El *swing* del jazz parte de la base pulsativa del contrabajo (*walking*) en tiempos rápidos (*up-tempo*) sintonizado con el platillo de pie (*hi-hat*) y el péndulo "chin-kidin" del plato (*ride-tap*) del baterista. Mientras, el *swing* del candombe se basa en el péndulo simétrico pero altamente sincopado del patrón tambor menor, más el patrón asimétrico de la *madera*, comparable al del *clave* afrocubano, y parcialmente duplicada por el bajo. Estos conoci-

[13] Ya durante la escuela secundaria y de manera creciente en el universitario, los contextos sociales no incluían a afrouruguayos: mucho después comencé a entender las razones del enblanquecimiento del contexto y a ver sus causas en la discriminación sistémica y en las dificultades de las personas negras para permanecer en el secundario y acceder al universitario, tanto por la necesidad del ingreso temprano al mundo del trabajo, como por los menores recursos familares y las opciones, en todo caso, por la enseñanza técnica.

[14] Comparsa carnavalesca "Sociedad de Negros y Lubolos Marabunta", de la cual participaban en 1978 los cantantes Carmen Abella, Beatriz *Tita* Aguirre, Eduardo da Luz, Heber González Píriz, estos dos también compositores/letristas, además de Alfredo Ferreira en tambor repique, José *Chino* Olivera en tambor piano, Manolo Barroso en tambor chico, y *Upita* en la dirección de coros. Si bien quedó en segundo lugar en el certamen de grupos de carnaval, fue la más exitosa entre el público, pues en su repertorio incluyó buena parte de los candombes de Rodolfo Morandi, grabados luego ese mismo año en disco vinilo, y a partir de entonces referentes del candombe cantado entre los afrouruguayos y los comparseros en general.

mientos que incorporaba –literalmente– los iría volcando a las *jam* del Hot Club, especialmente en los noventa, ya como un proyecto conciente.

Una segunda etapa del Hot Club comenzó hacia los años 1985-86 y fue de afirmación con un público creciente, porque no cabía una pulga más en las *jam sessions* semanales. Con la vuelta de la democracia, el modelo del Hot se multiplicó y, para fines de los ochenta, aparecieron otros locales de música en vivo, donde nuevas experiencias musicales y sectores sociales entraron a tallar. Surgió una cantidad impresionante de músicos, jóvenes que conocían muchos de ellos el Hot y venían de esa circulación y aprendizaje en redes *underground*, sumándose otros que no estaban en el país y que ahora volvían de visita o de retorno. También se integraron, aunque más esporádicamente, músicos profesionales reconocidos en otros géneros. Es el caso del pianista y arreglista Alberto Magnone,[15] uno de los fundadores del grupo Repique con Jaime Roos que animaba los *candombailes*, bailes de sectores populares y medios en Montevideo que, a partir de 1982, constituyeron otra importante vía de resistencia moral en la época de plomo.[16] Era el tiempo en que comenzaron a destacarse las distintas propuestas de Hugo Fattoruso como una importante voz en la música instrumental de Montevideo.[17] Sus producciones se valoraban especialmente dentro del Hot por músicos como León, Contenti y yo, comenzando con las grabaciones del grupo Opa liderado por Hugo en los Estados Unidos en los setenta y ochenta, como el disco *Magic Time*, por ejemplo.

Por mi parte, había empezado a alcanzar un mejor desarrollo técnico con el contrabajo, el conocimiento de la armonía y los recursos de improvisación. Una licenciatura en música en la Universidad de la República fue la oportunidad para realizar una tesina en donde volqué mi experiencia de 1978 en la comparsa, y pude sintetizar mis lecturas de la bibliografía sobre músicas africanas y afroamericanas. Y a principios de los noventa volví a vincularme fuertemente con el mundo de las comparsas a partir de la invitación a tocar con Sinfonía de Ansina, una agrupación muy conocida (continuación de Concierto Lubolo) por sus tambores en la tradición de candombe de la calle Ansina y por la jefatura de Gustavo Oviedo en el tambor mayor.[18] A fines de 1992 me llamó también Tomás Olivera, fundador y director de Conjunto Bantú, una compañía de danza y música de candombe. Ahí sí me metí de lleno en el aprendizaje de los tambores de candombe y pude participar en giras por Europa, Islas Baleares, norte de África, sur de Brasil e interior de Argentina.

En este segundo periodo, entre mediados y fines de los años ochenta, se produjeron otros aspectos importantes de cambio cultural en toda la sociedad. Ya a inicios de la década hubo una transformación desde abajo hacia arriba en relación con la manera en que se valoraba al candombe. Sobre todo el gran desfile de comparsas del carnaval –conocido como Desfile de Llamadas– comenzaba a constituir un lugar de reconstitución moral de los sectores populares uruguayos, a la vez que se aprendía masivamente a hacer con las palmas el patrón musical

---

[15] Magnone venía de la historia previa del Mc Gill Clan, un grupo musical con el que hacía música *rock* progresiva y fusiones con jazz. Había pasado también un periodo en España.

[16] Eventos de socialización y goce, *foucaultianamente* subversivos, que convocaban semanalmente a cientos de personas.

[17] De este periodo de fines de los ochenta circularon y participaron de las *jams* y en las propuestas en conciertos muchos músicos jóvenes destacados como Andrés Bedó y Diego Ebbeler (piano), Jorge Sadi (bajo eléctrico) y José Luis Loppretti (piano y bajo eléctrico).

[18] El bajista anterior de la comparsa había sido Urbano de Moraes, cantante y compositor/letrista que no pasó por el *jazz* pero sí por la canción popular uruguaya y una forma de *rock* con muchos elementos de candombe (grupo El Kinto en la década de 1970).

madera –como dije antes, similar al *clave* cubano–. Se produjo un nuevo sentido inclusivo de pueblo a partir de una identificación con los afrouruguayos descendientes de aquellos que sufrieron en carne propia la privación de libertad y la esclavitud. Pero ahora era todo el pueblo el que estaba hermanado por la falta de libertad, la represión y la sujeción al yugo de la dictadura.

Cuando retornó la democracia en 1985 y cierta *intelligentsia* exiliada vuelve al país, se encuentra con una realidad distinta a la de los años setenta.[19] Ahora el candombe tenía una presencia e importancia central en la representación de pueblo para todos los sectores sociales, así como también las murgas, aunque por medio de distintas formas de comunicación. Paralelamente,

[19] Sospecho que hasta la generación anterior previa a la dictadura, la *intelligentsia* de izquierdas veía con sospecha al candombe, asociándolo con la diversión y el carnaval como potenciales desvíos de lo que debía ser la conciencia de los trabajadores. La crítica llegaba incluso desde el canto popular con un tema de éxito masivo –cuyo estribillo dice "el tamboril se olvida, y la miseria no"– con una seria incomprensión de los procesos de resistencia e identidad, cuanto más de la dimensión de la dominación simbólica y de la colonialidad eurocentrada. Había un cierto recelo y desprecio por la cultura popular desde una postura bastante eurocéntrica en entender "cultura" como exclusivamente música sinfónica y de cámara en los moldes europeos eruditos. Por otra parte, también era rechazado el jazz por la procedencia norteamericana y por supuesto elitismo, pese a que buena parte del jazz de los sesenta era anticolonial y contestatario, aunque no fuera éste el jazz más divulgado y conocido. Cuando llega el disco *Construcción* de Chico Buarque, con temas en samba, con potencia rítmica, con *swing*, a la vez que con una letra de denuncia social, muchos en mi generación sentimos concretada una posibilidad de expresión que anhelábamos. Porque no nos sentíamos identificados especialmente con las milongas lentas y tristes y menos aun, con las cuecas campesinas de la canción de protesta; veníamos de barrios populares urbanos con presencia fuerte de música afrocubana y puertorriqueña de los sesenta (la Sonora Matancera, con Celia Cruz; Rafael Cortijo y su Combo con Ismael Rivera) cuyas músicas animaban los bailes familiares y los clubes sociales populares de Montevideo, además luego de las primeras oleadas de *rock*.

las *jam* del Hot se colmaban de público que ampliaba a los seguidores de los años de la dictadura.

III

Un tercer periodo comienza a inicios de la década de 1990, cuando algunos activistas culturales generaron una especie de *boom* regional con la formación de una red de festivales de jazz, algo que no había ocurrido antes, cuando *Paco* Mañosa iba a Buenos Aires por sus contactos personales.[20] A instancias de algunos aficionados y gestores se creó un circuito entre los gobiernos municipales de Montevideo, Mar del Plata, Valparaíso y Santiago de Chile, para promover la interconexión de una serie de festivales. Al asumir la coalición de izquierdas Frente Amplio la intendencia de Montevideo, se mostró simpática a las manifestaciones de jazz y receptiva a formar parte activa de un circuito regional para la realización de estos festivales. La experiencia de las *jam* semanales del Hot Club y las presentaciones de sus grupos en distintos eventos culturales locales como las ferias del libro dejaba claro su popularidad si había dudas.

La tensión estética que mencionaba más arriba, presente en el Hot Club entre quienes se volcaban más al *hard bop* y la línea (afro) norteamericana y, por otro lado, quienes buscábamos llevar adelante fusiones con lo brasilero, caribeño y el candombe, se reflejaba también en los festivales. En 1992 participamos –el Quinteto– en el circuito regional con una propuesta de *hard bop*, y quedamos impactados en Chile con el cuarteto de samba-jazz del trombonista François de Lima, de San Pablo, que incluía al

[20] Incluyendo "cambios" a pedido de Lalo Schiffrin en los años sesenta, según recordaba Paco.

notable pianista puertorriqueño Édsel Gómez. De manera que la idea de volver al festival en 1993 con una propuesta exclusivamente de *hard bop* la sentimos León, Contenti y yo como que estábamos haciendo música de museo, algo no muy diferente a las bandas que emulaban el estilo de New Orleans y que criticábamos por su congelamiento en el tiempo, su carácter imitativo y la falta de creatividad y, en definitiva, de identidad musical. En ese mismo año, además, se puso en entredicho el llamado "Descubrimiento de América" y se produjeron varios movimientos de conciencia, como una potente marcha con tambores de candombe por el centro de Montevideo que denunció el festejo de los 500 años. Es en este contexto que nos aventuramos en una propuesta de fusión, sobre todo en la sección rítmica, con patrones de candombe y de murga uruguaya y en la adopción de temas de candombe cuyas secuencias armónicas sustentasen la improvisación. En 1993 invité a Fernando Ramírez –un amigo afrouruguayo músico de tambor de candombe– a integrar el Quinteto que ahora como Sexteto se presentó en Valparaíso y en Mar del Plata. Hicimos un jazz sobre patrones musicales con los que casi todos nos identificábamos fuertemente y que sentíamos como propios. Hice arreglos de temas de Hugo Fattoruso y de Rubén Rada, como "Montevideo" y "Botijas de mi país", y de uno de Paquito D'Rivera alternando secciones en conga y en *swing*.

Como era de esperar, fue notable el éxito que tuvimos ante el público y los músicos jóvenes locales: se trataba de una identidad musical que no manifestábamos el año anterior cuando fuimos con un repertorio de *hard bop*. También la música fluyó de otra manera, por más que en los solos el lenguaje individual de algunos de los integrantes se basara más que nada en los recursos del *bebop*. Esto porque la improvisación solista era fuertemente recontextualizada en una interacción musical con la sección rítmica sobre patrones y gramática musical diferentes. Por otro lado, junto con Fernando Ramírez (percusión) y Gastón Contenti

(trompeta), convencimos a Julio Guglielmi (batería) para que no desplegara en la batería las usuales técnicas de tambor de jazz. Decía Fernando: "¿para qué tanta técnica de caja, tantos rulos, tantos *flams*?[21] –trayendo una visión crítica desde la percusión de candombe–, intentá tocar con golpes simples, bien precisos, que se entiendan las frases, como palabras, con el tiempo bien firme". Buscábamos que el *swing* pasase por ahí, con un sentido distinto de la pulsación, generando un *groove* propio. Como yo también venía con experiencias fuertes del candombe de tambores y el bajo en la comparsa, logramos con Fernando en ese momento poner una marca en el grupo. También en las *jams* del Hot impulsamos, Ricardo León (piano), Gastón, Fernando y yo secciones rítmicas con patrones brasileños y caribeños, además del candombe y la murga, ante una recepción pública que era siempre excelente y nos apoyaba en esas exploraciones.

En ese entonces se presentaban muchos grupos nuevos y jóvenes músicos que se formaban en el tránsito entre el *jazz bebop* y las fusiones.[22] Incluso llegaban a las *jam* nuevos músicos que experimentaban con lo métrico,[23] con un candombe en métricas diferentes, 15/8 o 7/4, manteniendo una célula fija como signo de identidad musical. Otros exploraban en el lenguaje de trío de piano en la línea de Bill Evans.[24] Se empezaba a las diez de la noche y se terminaba a las cuatro de la mañana. Para una ciudad pequeña como Montevideo era mucho, porque concentraba mucha gente nueva con otros veteranos y también a

---

[21] Golpes dobles de las baquetas alternando rápidamente las manos.

[22] Como Rafael Ugo (batería), Diego (guitarra) y Eddy Porcile (sax tenor), Leo Anselmi, Nelson Cedrés y Jorge Rodríguez (batería).

[23] El caso de Sergio Faluótico (batería).

[24] Como Roberto Parietti, un músico aficionado; pero también un profesional como Alberto Magnone incursionaba en este lenguaje y transitaba luego al candombe.

músicos vinculados a la música popular masiva, como los jóvenes Nicolás y Martín Ibarburu, quienes iban frecuentemente a tocar con Jaime Roos y Rubén Rada. Los visitantes se mezclaban con los más estables o iban con una propuesta propia.[25] También volvían músicos de generaciones anteriores como el baterista Domingo Roverano, el bajista Daniel Lagarde u otros de visita en el país.[26] El fenómeno del exilio económico, en muchos casos anterior a la dictadura, es la marca de esas décadas. El asunto de los Fattoruso fue la excepción: cuando vuelven de los Estados Unidos logran instalarse porque tenían un nombre importante, una fama ganada anteriormente en el campo de la música *beat* con el grupo los Shakers de fines de los sesenta, y se sumaba ahora su producción en los Estados Unidos, donde habían grabado con Herbie Hancock y Stanley Clarke.

Sin embargo, cabe señalar que es muy complicado vivir de la música en un medio que no es capaz de absorber y hacer circular económicamente el trabajo, el dinero, y pagar a los músicos en forma adecuada. Sobre todo porque hay poco público con recursos económicos para sustentar emprendimientos como el Hot, subvencionado por una institución y por los propios músicos que tocaban gratuitamente. Lo anterior no obsta para que, como en todos lados, se muevan artistas de convocatoria

---

[25] Para dar una idea de la cantidad de músicos que circulaban con mayor o menor frecuencia en esos años y a riesgo de algunos olvidos: Gustavo Etchenique (batería), Jorge Nocetti y Nicolás Bersais (guitarra eléctrica), Fernando Michelín (piano), Mario Lencina, Sergio Graña, Enrique Firpi y Julio Cucurullo (batería), Edgardo Rigaud (guitarra eléctrica), Eddy Pandolfi, Daniel Escanscellas y Luis Calabrese (saxo alto), Heber Rivero, Alejandro Roca (guitarra eléctrica), Walter *Nego* Haedo (percusiones), Juan Carlos *El Boca* Ferreira (percusiones), Ricardo Nolé (piano), Mario *Chichito* Cabral (percusiones), Ariel Ameijenda (citar), Sergio Fernández Cabrera (guitarra).

[26] Por ejemplo, Aldo Caviglia (batería), Perico Linares (piano), *Mónico*, Gustavo *El Bolsa* Amuedo y Enrique *Quique* Azambulla (guitarra eléctrica), *Pestaña* Giovinazzo y *Bachicha* Lencina (trompeta).

masiva como Jaime Roos y Jorge Drexler. Pero no fue el caso del canta-autor Eduardo Mateo, quien en los ochenta, en más de una ocasión, se vio obligado a pedir dinero en el centro de Montevideo. O el caso de Rubén Rada, con una carrera artística de grandes altibajos y periodos de exilio económico en el exterior.

El trasfondo social de esta historia es entonces tenso, marcado por la frecuente y casi imposibilidad de vivir de la música. Buena parte de aquellos a quienes me he referido no lograron hacer de la música su profesión o un modo de ganarse la vida. Algunos cambiaron directamente a profesiones tales como programación de computadoras; muchos otros provenían del ejercicio de profesiones liberales como la odontología.[27] Quienes mínimamente querían vivir de la música procuraban dar clases o trabajar en grupos para amenizar bailes y fiestas.

Pero ciertos cambios se han producido desde entonces. Tengo cierta impresión de que han mejorado las posibilidades de inserción para los músicos en Montevideo, a diez años de la crisis del 2002. Hay una mayor circulación económica y creció la posibilidad de tocar en verano en locales de Punta del Este o participar en giras convocadas por músicos que están circulando internacionalmente como el propio Drexler.

En el panorama uruguayo fue otro el caso del pianista Julio Frade, formado en Estados Unidos y refinado improvisador en el estilo de Oscar Peterson, quien logró una inserción como músico empresario con orquesta de baile, productor de *jingles* publicitarios y la participación en programas de televisión, incluso como actor. A fines de los setenta inauguró un local de jazz que se llamó El Vitral, donde tocaron músicos de Buenos Aires como Jorge Navarro, Andrés Boiarsky y Fats Fernández,

---

[27] Gastón Contenti, además de atender su consultorio, se destacó localmente en el jazz y varias fusiones con candombe y otros géneros populares, y también como solista invitado en música sinfónica.

además de músicos locales, funcionando un par de años hasta que se agotó el público. Justamente, era diferente al Hot Club porque el costo de entrada no era bajo ni popular, y un funcionamiento casi de cantina estudiantil. Tampoco había avidez de la gente que tenía poder adquisitivo por tener un espacio de reunión donde respirase libertad, característica de las *jam* del Hot Club y que las transformaba en un ritual con una magia especial: la sorpresa de lo que iba a pasar musicalmente.

En 1987, el saxofonista argentino Carlos Lastra inauguró un local de jazz en un barrio acomodado de Montevideo –La Esquina– que llevó adelante por un par de años hasta que se vio obligado a cerrar por dificultades económicas, principalmente por la falta de respuesta de público con poder adquisitivo para sostener la propuesta. Se creaba un clima musical comparable al del Hot, pero no lograron formar un público que lo comprendiese y apoyase. Allí integré el cuarteto de la casa junto a Alberto Magnone (piano), Osvaldo Fattoruso (batería) y Lastra (saxo tenor); frecuentemente venía también Hugo Fattoruso y uno o más músicos argentinos invitados.

Un aspecto que precisa ser tematizado es la participación de músicos afrouruguayos en esta historia local del jazz. Varios percusionistas provenientes del candombe como Fernando Ramírez en los noventa, Walter Haedo en los ochenta y Mario Núñez en los setenta participaron de las *jam* del Hot Club. En los noventa se vinculó también el joven bajista Washington Pintos, de una familia referente del candombe afrouruguayo. Por el contrario y anteriormente, el apreciado clarinetista afrouruguayo en el estilo *swing* y *dixieland* e integrante del trío Tres para el Jazz en los sesenta y setenta, Santiago Luz, se destacó por fuera de las actividades del Hot. Otros afrouruguayos como Heber G. Píriz (voz y percusiones), Mario Terra (saxo tenor) y Washington *Mimo* Rosas (batería), que trabajaban en grupos comerciales, sí concurrían esporádicamente a tocar en las *jam* del Hot Club en los setenta. También ha sido importante

la participación de los mejores referentes de los tambores de candombe en las producciones de Hugo Fattoruso. Sin embargo, si se toma en cuenta que, según los estudios estadísticos, nueve por ciento de la población uruguaya se declara afrodescendiente y su influencia en la música popular nacional es muy marcada, llama la atención que en términos relativos su presencia sea baja en las prácticas de jazz local. Sugiero que esto pueda deberse a que sus músicos eligen volcarse en prácticas musicales propias con las que tienen una intensa identificación, y sólo cruzan con el jazz cuando son convocados desde sus propios saberes –como percusionistas de candombe en las *jam* y en el Hot o en grabaciones como las de Fattoruso–. Por otro lado, podría estar incidiendo fuertemente la dimensión de clase social –es decir, las desigualdades socioeconómicas– con las consecuentes dificultades para el acceso a determinados instrumentos musicales, a los profesores y al tiempo necesario para estudiar.

Mi última participación pública con el Hot fue en 1996, cuando el intendente de Montevideo por el frente de izquierdas, arquitecto Mariano Arana, liberó el gran anfiteatro de la sede de la intendencia para la realización de un festival de jazz. Fueron invitados el grupo AfroCuba, el grupo del paulista François de Lima con Édsel Gómez, los grupos argentinos de Carlos Lastra y Roberto *Fats* Fernández y Daniel *Bachicha* Lencina, un trompetista uruguayo radicado en Chile. Era un amplio abanico que abarcaba las bandas Dixieland –alguna venía desde Buenos Aires–, el *hardbop* del trío de Lastra, el *bop* del grupo de Paco Mañosa que presentó muchos temas propios, y el quinteto/sexteto del Hot Club. El festival fue un éxito rotundo. En cuanto a lo estilístico se traspasaron fronteras, con propuestas que fusionaban solos de *hardbop* con candombe y donde se mezclaba con elementos cubanos, brasileños o *funk* de forma natural y sin ocasionar conflictos ni debates sobre supuestas autenticidades.

IV

Pensar en un jazz uruguayo es plantearse un debate no exento de dificultades y de obstáculos. Aducir que no hay jazz uruguayo porque no hay posibilidades económicas es un argumento que no se sostiene como se muestra con lo hasta aquí expuesto. Las dificultades consisten más bien en pensar qué es el jazz como práctica musical, y en decidirse a producir significaciones sobre qué se hace y se ha hecho localmente, así como para situarlo transnacionalmente. Es decir, parecería que existen serias dificultades –no tanto entre los músicos como en otros actores sociales– para entender el jazz como una práctica multisituada que trascendió a los Estados Unidos, porque hay músicos en todo el mundo que tocan no solamente las formas creadas históricamente en el país del norte por los afrodescendientes, sino que también en muchos casos crean nuevas formas a partir de elementos y conocimientos musicales locales como parte de la diáspora africana en América del Sur y el Caribe. Es así que quienes podrían desarrollar este tipo de significaciones –los críticos, los periodistas, los aficionados– en general no lo hacen, y esperan que localmente suene Thelonious Monk o Tony Williams tocado por músicos nacionales. Considero que en las condiciones de producción de estos discursos hay un peso de la situación de clase en la elaboración de esos intelectuales que reproduce la ideología de la "alta cultura" identificada, en este caso, no con la música erudita europea, sino con el jazz norteamericano. Concomitantemente, las prácticas musicales que se apartan del canon son desvalorizadas, aunque también se enraícen en prácticas de matrices africanas de los sectores populares locales o regionales, ya sea candombe, samba, zamba, son o rumba. Las miradas que se les tiende son pretendidamente puristas, asumidos en guardianes del buen gusto de clase social, que yerguen fronteras de género musical definiendo qué es lo

que es y qué es lo que no es jazz. Sin ánimo de generalizar, es una tendencia de muchos críticos y musicólogos que no entienden ni tienen la experiencia de la visceralidad de los procesos de poiésis musical que intenté sugerir con la historia del Hot Club entre las décadas de los setenta y noventa.

Quiero recordar, además, algunas otras propuestas uruguayas que fueron antecedentes de fusión con el jazz. En la década del sesenta existió el proyecto de candombes con improvisación jazzística de Miguel *Mike* Dogliotti y Manolo Guardia (piano) y Daniel *Bachicha* Lencina (trompeta). Especialmente los dos últimos, junto con percusionistas afroruguayos de candombe y Santiago Ameijenda (batería), grabaron candombes con arreglos e improvisaciones jazzísticos, y la producción de George Roos, tío de Jaime Roos. Rubén Rada con el grupo Tótem, en su primer disco del año 1972, toca con músicos de primer nivel de la época, todos muy jovencitos, que introdujeron importantes innovaciones para ese momento. Tótem hacía una fusión de *rock* con *soul* y jazz, y en la sección rítmica tomaba patrones musicales de candombe. Algunos de sus temas –"Biafra" y "Dedos"– han tenido circulación internacional. En los solos de guitarra eléctrica, Eduardo Useta usaba cuartas paralelas y escalas pentatónicas con un sentido más jazzístico que roquero. Sobre todo el baterista Roberto Galletti[28] fue extraordinariamente creativo, con una forma de producir la pulsación en la sección rítmica a partir de una sensibilidad refinada y manejo corporal muy personal. Desde fines de los noventa se ha destacado el violinista Federico Britos en la composición y producción discográfica que incluye candombes con improvisaciones jazzísticas. Britos sólo indirectamente se vinculó al Hot, habiendo estado buena parte de su vida en

---

[28] Luego de disuelto el grupo, Galletti no emigra del país y queda subsumido en el medio local y en una adicción al alcoholismo que termina arruinándolo.

Cuba, Venezuela y luego Estados Unidos hasta los noventa, tocando en sinfónicas, en grupos de *jazz swing* y de géneros caribeños.

Como mencioné antes, en los noventa se afianzó la figura singular de Hugo Fattoruso, con sus grabaciones, improvisaciones y composiciones como emergente de una corriente que, junto con las experiencias del Hot Club y de varios de los músicos locales que he citado, propongo comenzar a denominar jazz uruguayo. Lo diferencio de un jazz en el canon afronorteamericano hecho por uruguayos –pese a las diferencias que introducen por sus "maneras de hacer"–, con un núcleo en el candombe-jazz como marca de diferencia tanto con el jazz-latino en EUA y el candombe-*beat* en Uruguay.

Distingo entonces un jazz compuesto en Uruguay,[29] otro hecho por uruguayos y uno más uruguayo. Entiendo que persiste socialmente una visión dicotómica del jazz que se contrapone a una línea continua entre una producción local en el canon (afro) norteamericano, distintas fusiones y el candombe-jazz, pese a que no se define aún este término. Quizás esta denominación pueda venir desde afuera como sucede en Brasil con la "música instrumental brasilera" de Hermeto Pascoal, de la Banda Mantegueira y de muchos otros artistas, que en el exterior se conoce como "jazz brasileño". Igualmente sucede para las formas de construcción del sentido del tiempo y de la pulsación: así como hay un *swing* afronorteamericano, comienza a hablarse de un *swingue* brasilero del samba. ¡Sería hora de hablar de un *swing* del candombe uruguayo![30]

[29] Con composiciones propias en el estilo norteamericano. Por ejemplo, Paco Mañosa: *"This is how I feel about jazz"*, FMSD 9801, Montevideo, 1996.

[30] Resalto candombe uruguayo en primer término por su configuración y desarrollo territorializado en Uruguay, si bien hay una reciente dispersión transnacional de la práctica de este candombe. En segundo término, porque hay otras formas musicales de candombe, aunque sin el desarrollo y amplia influencia en las músicas populares del candombe uruguayo: en el estado de Minas Gerais en Brasil, en el noreste argentino y entre afroargentinos de Buenos Aires.

La cuestión crucial radica en la relación entre la poiésis musical y la producción retórica de significaciones por quienes escriben y tienen condiciones de difundir sus discursos. Las historias y las prácticas que no se escriben/inscriben luchan en desventaja por legitimación; las formas y sistemas simbólicos como la música no garantizan por sí mismas las significaciones e identificaciones, aun menos cuando pesan sobre ellas la desvalorización, la minimización o la invisibilización de quienes detentan el poder retórico. Antes, requieren de intervenciones críticas de nombrar lo que no se ha nombrado que puedan, a su vez, promover la poiésis y las significaciones en esas direcciones y generar identidades enraizadas con la consciencia de su propia historia.

Bibliografía

FERREIRA MAKL, Luis. *Los Tambores del Candombe*. Colihue-Sepé, Buenos Aires, 2002.

______. "An Afrocentric Approach to Musical Performance in the Black South Atlantic: The Candombe Drumming in Uruguay", *Revista transcultural de música*. Núm. 11, 2007, ISSN:1697-0101, en línea, ingreso: 30 de enero de 2009.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Harvard University Press, Cambridge, 1993.

Discografía

CUARTETO Oriental / Hugo Fattoruso, Leonardo Amuedo, Osvaldo Fattoruso y Daniel Maza. *Cuarteto Oriental.* (En proceso de edición).

FATTORUSO, Hugo. *Ciencia Fictiona.* S'Jazz/EMI, Buenos Aires, 2005.

La Banda. *Rubén Rada y La Banda.* Sazam, Buenos Aires, 1980.

MAZA, Daniel. *Al contado.* Los Años Luz, LAL 059, Buenos Aires, 2007.

NOLÉ, Ricardo Trío. *Isla de Flores.* Mundo Records, MRCD 99020-2, Buenos Aires, 1999.

NOLÉ, Ricardo & Septeto Templando. *Templando.* B&M, Buenos Aires, 2009.

RADA, Rubén. *Candombe jazz Tour.* EMI B0006JHRUG, Buenos Aires, 2004.

______. *Confidence-Rada Instrumental.* BMG 00790996, Buenos Aires, 2011.

SATRAGNI, Beto y Raíces. *30 años.* Ayuí Tacuabé A/E343CD, Montevideo, 2009.

TRÍO Fattoruso. *En Vivo en Medio y Medio.* Años Luz/Acqua Records, LAL 043, Buenos Aires, 2006.

______. *Trío Fattorusso.* Big World Music, BW 2025, USA, 2001.

TRÍO Ibarburu. *En Vivo en Medio y Medio.* En proceso de edición.

VARIOS intérpretes. *Mardel jazz 1983.* Philips, 22033/34, Buenos Aires, 1983.

JAZZ EN VENEZUELA: EN LA BÚSQUEDA DE UN SONIDO PROPIO[1]

DIMITAR CORREA VOUTCHKOVA

Son múltiples y diversas las formas de comunicación e inter-
cambio de ideas que hoy en día utiliza el ser humano para
establecer las cada vez más necesarias relaciones dialógicas a
un nivel intersubjetivo en cualquier campo de la producción de
conocimiento y creación que la humanidad ha desarrollado a lo
largo de su historia. Todo esto ha tenido lugar debido, en parte,
a los llamados usos e interpretaciones del lenguaje a través de
sus particulares e ilimitadas formas de producción de signos,
siempre dependiendo del contexto sociocultural, histórico, para-
digmático y espacio-temporal en el que los individuos se desen-
vuelven. Esto último independientemente del espectro de
complejidad que tenga el discurso que utilicen los diversos
sujetos involucrados a partir de un determinado campo del
conocimiento y la producción de ideas en las que se ubiquen.

[1] El presente capítulo no pretende ser una recopilación de nombres, fechas, lugares, acontecimientos y producciones discográficas, por lo que no se abarcan o mencionan a todos los músicos y agrupaciones vinculados directa e indirectamente con el jazz en Venezuela, sino sólo algunos de ellos como modelo o ejemplo para sustentar las ideas que aquí se exponen, y así orientar al lector sobre los aspectos que se consideran clave en el estudio reflexivo del jazz en el país; sin ánimo, en ningún momento, de establecer un criterio de discriminación o juicio de valor sobre la mayor o menor preponderancia de los involucrados en el desarrollo del mencionado género en Venezuela. Para ampliar los aspectos comentados al principio se sugiere consultar las fuentes documentales expuestas en el apartado de referencias y consultadas para el presente estudio.

Es dentro de este contexto que se ha desarrollado, cambiado, transformado y comunicado el arte a lo largo de la historia, en especial del siglo XX, en cualquiera de sus posibles manifestaciones, siendo la música esa particular forma de expresión altamente sensible a la percepción individual y colectiva de la humanidad, la cual impacta de forma directa en la configuración de la sociedad y su cultura, y viceversa, en el sentido más amplio que este último término posee, en donde cultura es cualquier manifestación material e inmaterial que los individuos de una comunidad han producido y producen como parte de la necesidad de dar forma, sentido, estructura y proyección a sus necesidades.

El jazz, como género musical altamente especializado en la actualidad, es un claro reflejo de la ilimitada capacidad de comunicación y diálogo que se puede dar entre las comunidades de cualquier parte del mundo, teniendo en cuenta que su origen mismo se basa en el encuentro de lo diverso en los múltiples espacios y tiempos en los que se puede dar, sin restricciones de ningún tipo, más allá de los que el mismo género humano establezca, y de acuerdo a la inminente necesidad que tenga de generar un intercambio de expresiones y sensibilidades como parte de una razón en todo momento dialógica. Es así como el mencionado género se ha convertido, aun a un nivel conceptual, en el generador de esa percepción en la que cualquier estilo, manifestación o expresión de lo musical, incluyendo el amplio sentido que el arte contemporáneo le ha dado al término música, puede ser percibido e interpretado como y desde el jazz; es decir, una palabra que se puede arriesgar a decir que es el sinónimo mismo de música, por el amplio espectro de posibilidades expresivas que abarca, no siendo esto algo nuevo, sino más bien un hecho que se viene materializando de forma gradual y con cada vez más fuerza en la actualidad, desde la década de los años sesenta del siglo pasado con músicos como John Coltrane o Miles Davis. Esto implica que el jazz supera cualquiera de los aspectos teórico-prácticos que la academia misma le ha impuesto

para entrar dentro de esta categoría de género musical de estudio "serio" o "científico".

Venezuela no es ajena a esta realidad ni a los cambios y transformaciones que el mundo ha sufrido en cualquier área de la producción humana. Esto es resultado de su privilegiada posición geográfica, que le ha permitido tener contacto con todas las culturas foráneas que por diversas razones se han instalado e insertado en el país de múltiples maneras, para convertirse en parte del mismo y dar forma al jazz que hoy se cultiva a través de sus exponentes dentro y fuera de esta tierra suramericana; lo anterior como parte de la gran comunidad global en la que el género se ha convertido y convierte a los músicos de cualquier procedencia. Es así que este país es resultado también del encuentro de lo múltiple y lo diverso, tan natural dentro de su configuración histórica y sociocultural para la constitución de su propia identidad local, donde el mencionado género se ha transformado en un arte urbano cultivado en Venezuela en mayor o menor medida, con mayor o menor facilidad, a lo largo del tiempo en cualquiera de sus estilos a través de sus intérpretes, ya sea a un nivel particular o colectivo. Este contexto tan propio y característico en relación con los mismos orígenes y desarrollo del jazz dentro del ámbito espacio-temporal en el que se ha hecho presente le permitió, de alguna u otra forma, identificarse con lo venezolano y ser aceptado desde su aparición por unos músicos y un público que, independientemente de sus dimensiones numéricas, ha acogido al género como parte de su variada propuesta de producción cultural.

La siembra del jazz en Venezuela

Según investigaciones documentales y de campo realizadas por tres especialistas, Simón Balliache (escritor e investigador del

jazz). Aldemaro Romero (1928-2007) (pianista, compositor, arreglista y director) y Alberto Naranjo (baterista, percusionista, compositor y arreglista), el jazz en Venezuela aparece en el país entre finales de la Primera Guerra Mundial y el ocaso de la década de los años veinte. La primera de estas referencias documentales la ofrece Balliache (1997) en su libro *Jazz en Venezuela* a través del músico e investigador José Antonio Calcaño, quien en 1958 afirmó lo siguiente en su libro *La ciudad y su música*: "Al finalizar la I Guerra Mundial apareció en Caracas la música de jazz, que fue acabando poco a poco con las músicas de bailes venezolanos con lo que quedó cerrado este capítulo de música ligera" (Calcaño, 1958, citado en Balliache, 1997, p. 11). Este hecho es expuesto desde otra perspectiva por Romero, quien es mencionado en relación con la historia del jazz en Venezuela por Castillo y Agostini (2006):

> ...dice que el jazz suena por primera vez en nuestro país en 1927, cuando se inicia el cine parlante, a través de la voz de Al Jonson con canciones como "My Mammy", "Tood Tood Tootsie Goobye" y "Blue skies", entre otras. Estas canciones fueron interpretadas en la película *The jazz singer*, la cual fue el primer film con sonido que producía Hollywood (p. 375).

A su vez, Naranjo (1998) ofrece una tercera opinión diferenciada con las dos anteriores en la *Enciclopedia de la música en Venezuela*, al decir lo siguiente:

> La llegada del género del jazz a Venezuela es de origen incierto y cualquier informe en ese sentido por lo general procede de vagas informaciones; a veces de algunos testigos y protagonistas, o bien por relatos de terceros que escucharon alguna historia sobre el particular. Lo cierto del caso es que se presume que el vocablo jazz comienza a conocerse localmente por intermedio del

> filme *The jazz Singer* (El cantante de jazz) [...] Es improbable que esta película haya influenciado a algún músico local para que hiciera jazz, puesto que en su argumento relata más bien la atribulada vida de un cantante de *vaudeville*, aunque ya para 1925 en el periódico *El Porvenir* aparece nombrada la jazz Band de Colón (p. 59).

Este hecho es resultado de la poca o imprecisa documentación que existe al respecto, lo cual lleva a los estudios del área a tener que disponer de la información suministrada por la memoria particular o colectiva, a veces inexacta, que ofrecen aquellos testigos presentes en la aparición de este género en el país.

Por otro lado, se debe tener en cuenta un aspecto crucial para entender cómo se dio la mencionada aparición en Venezuela. Entre el jazz de New Orleans y el de Chicago en los Estados Unidos, todavía no se habían establecido los fundamentos estructurales que darían forma a lo que hoy día se entiende por jazz; siempre a partir de esa mirada proyectiva en el tiempo, tan favorable a los estudios histórico-musicales. La interpretación de lo que era y no era jazz en ese entonces estaba dado por una generalización que existió entre público, críticos y músicos populares de la época como resultado de las primeras configuraciones que sufrió el género, así como al hecho de que no todas las personas tenían acceso a una victrola o un radio en sus hogares, por lo que la difusión se daba mediante el contacto en vivo en los locales o en los espacios destinados a la presentación de agrupaciones populares de la época que se habían formado en las grandes ciudades, muchas veces a través de músicos provenientes de diversas regiones de los Estados Unidos, y por las expresiones o ideas que el público elaboraba al respecto y que se transmitían por vía oral conforme lo que los mismos músicos les comunicaban. Éstos, aprovechando la popularidad de la que disfrutaba el jazz, que era el género de moda y poco a



poco se difundía por todo el país, decidieron colocar la palabra jazz no sólo a sus composiciones, sino también a las agrupaciones que integraban, con el fin de obtener contratos y ganarse el favor de un público que estaba empezando a construir su percepción de lo que era y no era jazz.

Esto se confirma en el caso de Venezuela desde estas mismas circunstancias históricas, las cuales se dieron de forma similar en casi toda Latinoamérica, hecho que se constata no sólo por la ausencia de registros fonográficos,[2] y la imprecisión de los documentos físicos y la memoria de sus protagonistas, sino por aspectos como los registrados en la *Enciclopedia de la música en Venezuela* al describir los estilos musicales que interpretaba en la ciudad de Valencia, estado Carabobo, la Jazz Band Carabobo: "Grupo musical que existió en Valencia entre 1930 y 1940 [...] Su repertorio incluía tanto valses, marchas, joropos y demás ritmos venezolanos de moda, como también blues y foxtrot" (p. 59). Respecto a esta agrupación, Castillo y Agostini (2006) puntualizan lo siguiente:

> Debemos aclarar sin embargo, que a pesar del nombre Jazz Band, la música interpretada no era propiamente lo que conocemos como jazz, sino que en esa época denominaban así a la música proveniente del norte que comenzaba a ser difundida en la radio (p. 379).

A pesar de esto, se ha podido detectar la presencia en Venezuela de agrupaciones con la palabra jazz en el nombre de las mismas ya en las décadas de los años veinte y treinta. Por ello, se parte del principio de que por ser el jazz la música de moda, junto con

[2] Las pocas agrupaciones y temas venezolanas comenzaron a ser grabadas aproximadamente en 1925.

otros estilos populares provenientes de los Estados Unidos, y al poseer las mencionadas formaciones musicales instrumentos característicos de este género en aquella primera etapa del mismo, como son piano, violín, cornetín, trombón, clarinete, flauta, saxofón, contrabajo, batería, banjo y guitarra, han sido catalogadas como las primeras agrupaciones pioneras del jazz en Venezuela, siendo tres las ciudades donde se ha podido detectar su presencia de acuerdo con la documentación obtenida hasta la fecha: Caracas, Valencia y Barquisimeto, desconociéndose hasta el momento si ha existido este tipo de formaciones en otras ciudades del país.

Es así como en la ciudad capital, Caracas, aparecen las *jazz band* de Carlos Bonnett (1924) y Le Perroquet Royal Jazz Band (1927).[3] Esta última tocaba *dixieland*, *ragtime* y otros géneros de moda. Las agrupaciones de las décadas de los veinte y los treinta también debían ejecutar la música bailable tanto foránea como venezolana[4] y latinoamericana que estaba sonando en ese entonces, para amenizar los llamados *dancings* o clubes

[3] En la Caracas de las primeras décadas del siglo XX hubo grupos de música popular denominados los cañoneros, los cuales ejecutaban merengue caraqueño, guasa, valse y pasodoble, pero también algunas interpretaciones particulares de foxtrot y charlestón.

[4] La música venezolana de la época estaba integrada por los siguientes estilos de música folclórica de diversas regiones del país: joropo, seis, golpes, pajarillo, zumba que zumba, corríos, galerones, jotas, pasajes, gaita, calypso guayanés, sangueo, entre otros, los cuales unas veces por su dificultad de ser bailados por los habitantes de las grandes ciudades, otras por su poca difusión, hacian que el público prefiriese en muchas ocasiones la música latinoamericana, caribeña o estadounidense. En las siguientes décadas estos llamados "ritmos musicales" pasarán a ser una base fundamental en la construcción del discurso y la propuesta jazzística de muchos músicos y agrupaciones dedicadas o no al género.

nocturnos,[5] así como los restaurantes o casas privadas a las que eran invitadas: foxtrot, charlestón, valses[6], joropos, tangos, rumbas, boleros, entre otros, eran los géneros preferidos.

En cambio, en Barquisimeto aparecen ya en ese entonces la Jazz Band Union (1932), la Jazz Band Mavare (1933), la Jazz Band Occidental (1934) y la Jazz Band Barquisimeto, las cuales llegaron a tocar temas de *big bands* como Casa Loma, Glenn Miller y Artie Shaw. Muchos de los músicos de estas agrupacio- nes poco a poco se desplazaron a la ciudad de Caracas en busca de mejores opciones laborales. La centralización de los recursos provenientes de la industria petrolera provocó un fuerte impacto en el desarrollo urbano de las principales ciudades del país y causaron importantes cambios socioculturales al pasar de una Venezuela rural a una urbana.

La aparición del jazz en Venezuela fue motivada por cinco elementos clave de la nueva cultura urbana: la industria discográfica, la radio, el cine, los diversos escenarios musicales (públicos y privados) y los músicos extranjeros estadounidenses, europeos y latinoamericanos, que desde siempre han llegado al país hasta el día de hoy, ya sea para radicarse en el mismo o como un paso en su devenir profesional.

———

[5] En los primeros tiempos, estos espacios de diversión en la vida nocturna de las ciudades no eran considerados sitios respetables. Poco a poco, y a medida que se fueron modernizando las ciudades y la sociedad, como resultado de los cambios políticos y económicos debido a los cambios de gobierno y la industria petrolera, se fueron creando espacios más idóneos para el desarrollo de conjuntos musicales y orquestas cada vez más profesionales, que permitió la difusión de toda esta música, así como recibir la presencia de agrupaciones extranjeras provenientes del Caribe, que mucho influyeron en la construcción y redimensión de la escena musical venezolana.

[6] Al llegar el vals a Venezuela en la segunda mitad del siglo XIX proveniente de Europa, este término pasó a escribirse como valse, también como una forma de diferenciarlo en cuanto a la interpretación propia y característica que se le daba a este estilo en el país con respecto al europeo.

Los discos llegaron a Venezuela gracias a compañías como *Victor*, la cual vendía victrolas en Caracas a través de las sucursales que se habían instalado en el país. A pesar de esto, fueron pocos los discos de jazz que podían ser localizados en las tiendas, a menos que un particular o coleccionista viajara a los Estados Unidos y trajera alguno. En cambio, las radiodifusoras aparecen en 1926, siendo la primera de ellas fundada por el Estado durante el gobierno de Juan Vicente Gómez. Los pocos venezolanos que tuvieron acceso a la radio, al igual que a las victrolas para reproducir los discos, por sus altos costos,[7] aprovecharon la oportunidad para sintonizar estaciones de radio provenientes del Caribe, Colombia y los Estados Unidos, convirtiéndose éstas en la principal fuente de información musical, ya que se llegó a escuchar: rumba, conga, danzón, pasillo, bambuco, tango y lo que se denominaba en ese momento música americana, en referencia a las agrupaciones que interpretaban música estadounidense, entre las que se encontraban las bandas de *swing* del momento. Un evento característico de la época en el país, y que se mantuvo hasta la década de los años cincuenta aproximadamente, fue la transmisión en vivo de los conjuntos y las orquestas que ejecutaban música popular desde los espacios de las estaciones de radio destinados a tal fin, o desde los teatros,

———

[7] Este hecho fue cambiando en los años posteriores cuando aumentó el poder adquisitivo de los venezolanos por la movilidad socioeconómica como consecuencia del desarrollo urbano y la modernización que vivía el país, siendo el disco y la radio las dos fuentes de información cruciales para la difusión de la música popular tanto para el público como para los músicos. Con la llegada del cine sonoro en los siguientes años, en especial el estadounidense, el argentino y el mexicano, se generó otra fuente de apropiación de la música foránea de moda, lo cual permitió no sólo la promoción de valores culturales como el denominado *american way of life*, sino también de los temas musicales que se hicieron populares y comenzaron a ser interpretados por los conjuntos y orquestas de la época, en especial en los años cuarenta y cincuenta.

las plazas o los sitios donde se difundió este tipo de música, por lo que las agrupaciones locales que llegaron a tocar temas de jazz pudieron ser escuchadas por un público mayoritario.

Este primer contacto con el jazz por parte de los músicos venezolanos, en especial en la ciudad de Caracas, se enriqueció con la llegada de dos músicos extranjeros provenientes de la isla de Trinidad: el pianista Lionel Belasco y el percusionista Edmundo Ross, siendo ellos los primeros intérpretes a los que se pudo observar, junto a otros de origen venezolano, aplicando los rudimentos del jazz en clubes nocturnos a través de composiciones y ejecuciones de temas populares foráneos o venezolanos, propios o ajenos, en los que se usó la concepción interpretativa de este género, al tener una primera parte en la que se expone la melodía, continuando con la improvisacion sobre la estructura armónica de la pieza.

Además de estos dos músicos, muchas agrupaciones y orquestas de diversos géneros musicales latinoamericanos y caribeños, y que también tocaban jazz, visitaron el país. Tal es el caso de Maya y Swing Boys, quienes aumentaron el interés de los músicos de la capital por el jazz. A partir de estas visitas, y al contar con la presencia permanente o momentánea de algunos de estos exponentes extranjeros, se pudo llevar a cabo el intercambio musical con los músicos locales. Es así como aparecieron algunos grupos como Los Tres Rafaeles, que después pasaron a llamarse Los Reyes del Swing, la Orquesta Swing Time y la Swing Melody. A pesar de esto, Naranjo (1998) comenta lo siguiente:

> Pero con todo y los deseos de interpretar jazz, la música procedente de Argentina, Brasil, Cuba y México influye demasiado en el gusto popular, y por razones obvias, el panorama de los músicos profesionales se orienta mayormente en esa dirección, limitándose a ejecutar preferentemente boleros, guarachas, pasodobles y merengues venezolanos, y dejando la interpretación de jazz para ocasiones sumamente especiales (p. 60).

Después, entre finales de los años treinta y principio de los cuarenta, aparecieron las dos primeras grandes orquestas de música bailable del país a semejanza, en su configuración instrumental y arreglos musicales, a las *big bands* de los años treinta en Estados Unidos, pero con un sonido "tropicalizado", más tendiente al repertorio y el estilo interpretativo de las orquestas de baile del Caribe. Dichas orquestas son las del dominicano Luis María Frómeta Pereira (*Billo*) (1915-1988) y la de Luis Alfonzo Larrain (1911-1996).[8] Esta última tendió al uso de arreglos más elaborados, sin dejar de hacer música bailable, al estilo de las *big bands* estadounidenses, y permitió a sus músicos ocupar el rol de solistas a través de las improvisaciones que les eran permitidas de acuerdo al tema, al estilo y al repertorio a ejecutar. El repertorio de ambos conjuntos nuevamente fue tomado en su mayoría tanto del medio popular latinoamericano como venezolano[9] de acuerdo a la música de moda

---

[8] También fue conocido como "El mago de la música bailable" o "La orquesta de la distinción". Su orquesta existe hasta 1958, año en el que Larrain pasó a dedicarse a otras facetas de la música como la creación de la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela (Sacven), entre otras actividades de diversa índole. A este músico se debe el haber hecho posible la aceptación por parte de un público mayoritario en los salones de baile del merengue venezolano, así como de otros géneros musicales del folclore venezolano, que eran considerados, en principio, poco adecuados para ser interpretados en los salones de baile por ciertas clases sociales. Esto dio paso a la popularización y la difusión de la música local en un medio urbano, lo cual se verá reflejado en las posteriores agrupaciones de jazz a partir de los años setenta.

[9] Algunas de estas músicas latinoamericanas eran: son, danzón, guaracha, guaguancó, mambo, bolero, rumba, conga, pasodoble, música americana (estadounidense), brasileña, entre otras. Luego, en la orquesta de *Billo* vendría también la música colombiana: porros, paseos y cumbias, así como los merengues

y, en ocasiones, estadounidense. Ambos directores también
compusieron obras para sus orquestas. A su vez, apareció otra
orquesta que planteó una búsqueda similar a estas dos como fue
la orquesta de Aldemaro Romero, siendo la única revolucionaria
e innovadora para su época por los arreglos jazzísticos que usó,
lo cual la alejó del lado comercial que ofrecían las otras y que
les permitió ganarse la aceptación del público.

Estas orquestas, al igual que muchas, se disputaron los
múltiples espacios y compromisos laborales que surgieron para
la diversión en la década de los años cincuenta, teniendo algunas
dos formaciones de planta para poder atender los diversos
compromisos que se presentaron dentro y fuera de la capital;
ello también llevó a la profesionalización de los músicos por los
altos niveles de exigencia que la competencia ofrecía, así como
por los requisitos del público que se volvió cada vez más exigente
como consecuencia de la modernización del país. Esto llevó a los
empresarios musicales y a los líderes de las bandas a contratar
músicos extranjeros, lo cual benefició a los artistas locales del
pueblo en su desarrollo profesional y provocó que en las décadas
siguientes se constituyera un medio jazzístico y popular de
propuestas innovadoras. Naranjo (1998) comenta lo siguiente:

> Un saludable periodo económico en el país permite que la activi-
> dad profesional de los músicos consiga un gran auge, por lo que
> el personal nativo para suplir las demandas de las orquestas
> resulta insuficiente. Con bastante frecuencia es necesario con-

---

dominicanos. Entre la música venezolana se encuentra: merengue caraqueño,
valse, joropo, entre otras. A pesar del repertorio que tocaban los músicos de
estas orquestas, una vez concluidas sus funciones y responsabilidades en
las mismas, iban a locales dedicados a tocar jazz, en los que se llevaban a cabo
las *jam sessions* "latinizados" (descargas), esto como resultado de las influen-
cias que recibían de lo que ocurría en los Estados Unidos y el Caribe.

> tratar músicos en el extranjero y tanto Alfonzo, como Romero
> y Frómeta reclutan ejecutantes procedentes preferentemente
> de Cuba, México y República Dominicana, de una gran solven-
> cia profesional y con cierta experiencia en el campo del jazz
> [...] Dentro del contingente de inmigrantes en busca de nuevas
> esperanzas, también llegan involuntariamente más músicos
> procedentes de Europa con iguales aptitudes profesionales que
> los contratados, mientras que otros visitantes que han venido
> como soporte de algún artista optan por no regresar a su lugar
> de origen. Es entonces, y gracias al aporte de los recién llegados,
> cuando comienzan a incrementarse las "descargas" o *jam ses-*
> *sions*... (p. 61).

Es dentro de este contexto de imitación y reproducción, al seguir
los modelos foráneos que han tenido éxito, sobre todo en la zona
del Caribe, pero al mismo tiempo buscando proponer una inter-
pretación algo distinta de lo ajeno a través de la sensibilidad
"criolla", que poco a poco se empiezan a fundar las bases del
cultivo consciente del jazz en Venezuela, lo cual se da lugar en
la década de los años cincuenta. Esto ocurre con la llegada al
país, en 1951, de Jacques Braunstein (1931-2009),[10] un empre-
sario, publicista y productor musical rumano que sería la piedra
fundamental del proceso de creación y proyección del jazz a nivel

---

[10] Tuvo el primer programa de *jazz* en la radio de Venezuela titulado *El
idioma del jazz*, el cual se inició en 1955 y estuvo presente de forma inin-
terrumpida hasta el fallecimiento de Braunstein. Este programa sirvió de
modelo para la creación de otros programas y estaciones de radio dedicadas al
jazz en el ámbito nacional en los años que siguieron a su creación. Asimismo,
Braunstein fue el primero en producir un programa de jazz en la televisión
(Televisora Nacional, hoy Venezolana de Televisión) entre 1968 y 1969 deno-
minado *Jazz en el cinco*. Luego, esto sería continuado por el productor Numa
Roades desde los años ochenta hasta el principio de los años 2000, en el
mismo canal, pero bajo el nombre de *Jazz*.

nacional. A partir de su asociación con Aldemaro Romero y otros melómanos y músicos del género en estudio se creó el Caracas Jazz Club (CJC), cuyos objetivos elementales eran la divulgación, el impulso y el desarrollo del *jazz* en el ámbito local. El CJC se fundó en 1952 y permaneció hasta mediados de los años sesenta; vivió diversas etapas en las que recibió el apoyo del Centro Venezolano Americano[11] donde, entre las varias actividades que llevó a cabo, tuvo la iniciativa de crear las primeras *jam sessions* documentadas. Éstas se realizaron en diferentes locales (restaurantes, clubes y salones de baile en hoteles) con músicos nacionales y otros extranjeros radicados en el país. Después de unos cuatro años, se tomó la decisión de llevar a cabo el primer concierto de jazz en Venezuela en el mes de junio de 1956 en el Teatro Nacional[12], presentándose agrupaciones de la capital como: Orquesta Casablanca, el Sexteto de Walter Albrecht, el Trío de Raúl Renau y el Quinteto de Charly Nagy. Estas mismas formaciones, a excepción del trío de Renau que pasó a integrar un dúo de piano con Tito Fuentes y el agregado del Septeto de Juan Barrabás, participaron en lo que se denominó el primer festival de jazz en el país,[13] celebrado en el mismo teatro en el

---

[11] Institución fundada en 1941 "...para crear un programa de intercambio cultural y entendimiento entre Venezuela y los EE.UU" (Balliache, 1997, p. 35).

[12] Este espacio fue muy utilizado hasta finales de los años setenta para la presentación de los músicos y las agrupaciones de jazz que visitaron el país, hasta la construcción del Teatro Teresa Carreño.

[13] Después de este festival, el CJC realizó otros de este tipo hasta el año 1964, denominándolos tanto conciertos como festivales de jazz por contar con la presencia de algún músico extranjero acompañado por músicos y agrupaciones venezolanas. Después de lo anterior, hubo que esperar hasta la década de los años ochenta para otros eventos de esta índole, de corte nacional o internacional, momento en el cual, de forma constante en algunos casos y en otros por breves periodos de tiempo, se llevaron a cabo los siguientes festivales de relevancia hasta la actualidad: Festival de Jazz en el Orinoco (22 ediciones en el estado Bolívar), Festival de Jazz Naguanagua (12 ediciones

mes de agosto de ese año. Ello como resultado de la invitación que el CJC le hizo al saxofonista, clarinetista y compositor estadounidense John La Porta. Este evento quedó registrado en el disco *South American Brothers* (editado por la empresa Fantasy), título de la composición hecha por La Porta con motivo de su visita al país.

Después de dicho evento, el CJC continuó realizando *jam sessions*, conciertos y festivales de jazz en los siguientes años hasta 1964, para lo cual contó con otras agrupaciones ya mencionadas como las orquestas de *Billo* y Larrain, acompañando a dos músicos estadounidenses: el guitarrista Barney Kessel y Arnoldi Nali y su orquesta, así como también para servir de conjunto de soporte musical al trombonista Eddie Bert. En estos eventos participaron: el Trío de Aldemaro Romero, el Septeto de Joseph Kast y la Orquesta de Eduardo Cabrera, entre otros. Por supuesto que la presencia de empresas extranjeras de todo tipo, en especial las petroleras provenientes de Norteamérica, generó la obligada presencia de otras formaciones, por ejemplo la de Woody Herman, como parte de una política del Departamento de Estado de los Estados Unidos, es decir, "... como una propaganda de buena voluntad, de buen vecino, para el acercamiento entre los pueblos y como un instrumento para fomentar la paz mundial" (Balliache, 1997, p. 39).

---

en el estado Carabobo), Ciclo de Jazz y Nuevas Propuestas Venezolanas (8 ediciones en Caracas) y el Festival de Jazz de Barquisimeto (7 ediciones, en el estado Lara). Muchos de estos eventos incluyen conferencias para todo público y talleres de formación dirigidos a estudiantes de música. En el resto del país, aun la ciudad capital Caracas, se han llevado a cabo festivales con poca o ninguna continuidad y con nombres cambiantes la mayoría de las veces, pero con un significativo impacto en el medio local entre público y músicos.

Este periodo marcó la culminación de una primera etapa de propagación y cultivo del jazz entre los músicos y el público. Aquéllos ganaron en experiencia y conocimiento del género y se crearon las bases para nuevos proyectos a la vez que se establecieron y forjaron vínculos de diversa índole que favorecieron su desarrollo profesional. Por su parte, el público tuvo la posibilidad de familiarizarse con el jazz y de sentar las bases futuras de una audiencia conocedora, reflejo de la modernización cultural del país.

Proyección y (re)fusión

A finales de los años cincuenta y principio de los sesenta, empezó a tener mayor predominancia entre la población joven del país la música pop y el *rock*. A su vez, como dicen Castillo y Agostini (2006), esta es también "... la época en que surge un nacionalismo musical popular, apoyado por un nuevo medio de comunicación que es la televisión" (p. 377).

Consecuentemente y con el cese de las actividades del Caracas Jazz Club –que había iniciado y promovido los primeros eventos de jazz a mediados de la década de los años sesenta–, se produjo una significativa reducción de la presencia del jazz en Venezuela.

Excepto ocasionales y poco conocidas presentaciones musicales de algunos músicos en locales nocturnos y la escasa visita de artistas extranjeros, no hubo mayor proyección del jazz en estos años. La falta de interés hizo que los músicos enfocaran sus carreras profesionales en otros estilos de la música popular.

Cabe destacar en esta década la grabación del segundo disco de jazz en Venezuela titulado *El quinteto de jazz*, por parte de un pianista austriaco que llegó al país en 1956, Gerhard Weil-

heim (conocido como Gerry Weil).[14] Él fue el primero en trabajar, ya en los años sesenta, un tipo de jazz poco entendido por el público venezolano de ese entonces, el *free jazz* y el *avant-garde*, además de buscar nuevas formas de creación e improvisación a través de sus propias composiciones o replanteándose la ejecución de los *standards* desde una óptica más de vanguardia. Weil creó proyectos innovadores y experimentales dentro del género en las siguientes décadas, además de ser el primer docente del cual se tenga conocimiento que dio inicio a un proceso de enseñanza en aspectos poco estudiados a nivel formal en el país –la armonía moderna y la improvisación–, a todos aquellos interesados en adquirir estos dos elementos inseparables y fundamentales para la construcción de un discurso jazzístico o moderno dentro de la música que se hacía en la época.

Para 1968, Aldemaro Romero, el primer músico venezolano con proyección internacional en su tiempo, que se desempeñó en diversos formatos de agrupación, composición y arreglos en la música académica y popular dentro y fuera de Venezuela, decidió crear la contraparte venezolana de la *bossa nova* brasileña, siendo así como apareció el primer estilo o intento de elaborar un jazz venezolano, denominado por Braunstein Onda Nueva. Este estilo, en palabras de Romero, "...consiste en combinar los fundamentos rítmicos del joropo, con armonías de jazz y géneros afines" (Pacanins, 2005, p. 289). Esto fue posible gracias al apoyo de otros dos músicos: Frank *El Pavo* Hernández

---

[14] Este músico desarrolló proyectos importantes para la música popular en Venezuela: el grupo El Mensaje (*jazz-rock*), los primeros experimentos con la música midi en la década de los años ochenta y la investigación de la relación entre el jazz y la música afrovenezolana (ya realizada por otros músicos venezolanos, pero sin mayor proyección), así como con otros géneros del folclore venezolano, sin dejar de lado los trabajos a nivel de trío acústico en el jazz.

(baterista y percusionista)[15] y Jorge Romero (bajista), además de otros músicos entre cantantes e instrumentistas que se unieron al proyecto para presentarse en vivo y grabar producciones discográficas enmarcadas en el nuevo estilo.

Este "ritmo", tal y como aconteció con la creación del jazz, dio origen a tres ediciones internacionales del Festival de la Onda Nueva celebrado en Caracas en los años 1971, 1972 y 1973, en el que participaron artistas locales e internacionales como Armando Manzanero, Astor Piazzola, Milton Nascimiento, Paul Mauriat, Franck Pourcel, entre otros, con el fin de interpretar el nuevo estilo venezolano a partir de un grupo base que los acompañó con el ritmo de la Onda Nueva. El festival ayudó, por un breve tiempo, a proyectar e internacionalizar la música venezolana, así como a establecer un diálogo con otras propuestas musicales, lo cual quedó reflejado en varias producciones discográficas extranjeras. Sin embargo, dicha propuesta no fue del interés de los músicos del país, por lo que quedó como una creación individual de Romero, no pudiendo convertirse en un movimiento como la *bossa nova*. A partir de la década de los años noventa y, en especial, en este nuevo siglo, la onda nueva fue retomada con mucho interés por los músicos de jazz venezolanos dentro y fuera del país, en esa búsqueda por encontrar algo que les fuera propio o simplemente se convirtiera en un punto de partida para la construcción de una propuesta y expresión jazzística personal, que los identifique con lo nacional, como una forma de conceptualización y definición de los límites de un jazz netamente venezolano.

Este fue el primer intento, de muchos otros, que sentó las bases de lo que será el futuro del jazz en el país, ya no como una

[15] Este músico fue el responsable de la creación del acompañamiento rítmico en la batería de la onda nueva, para lo cual se valió, además del joropo y el jazz, de la *bossa nova* tan en boga durante la época.

imitación y reproducción –con algún toque particular– de éste y otros géneros populares de creación foránea, sino como la seria y consciente intención de ir delimitando la búsqueda de un sonido propio que permita la configuración de una identidad musical dentro de lo urbano, para lo cual se recurrirá en las próximas décadas a los géneros del folclore producidos dentro y fuera de las grandes ciudades de Venezuela.

Es así como surgieron, en la década de los años setenta, otras dos propuestas clave que marcan este inicio de búsqueda que se extiende hasta el día de hoy, apoyadas en un tercer elemento siempre fundamental en la historia del jazz: las *jam sessions*, que de forma especial cobran relevancia en esta década a través de grupos de planta, locales y solistas formados por músicos que configuraron la historia del género a través de diversos proyectos, escenarios, aportes y acontecimientos. Las dos propuestas clave mencionadas se dieron a través de la Banda Municipal y El Trabuco Venezolano en el caso del jazz.

La Banda Municipal se convirtió en un proyecto de experimentación, pero sobre todo de investigación desde la praxis musical desarrollada en conjunto y expresada a través de un material compositivo elaborado especialmente para la interacción directa con el público en vivo. Su música fue producto del encuentro de lo popular, lo venezolano y lo contemporáneo. La década de los setenta fue una época de profundos conflictos sociales, políticos y culturales a nivel mundial, que se reflejó en lo musical a través del *rock* y el jazz llevados a los límites de sus posibilidades creativas del momento. La Banda Municipal fue posible gracias al encuentro de Gerry Weil (piano eléctrico y acústico) con otros músicos como Edgar Saume (batería y trompeta), Richard Blanco Uribe (bajo eléctrico y contrabajo) y Vinicio Ludovic (guitarra eléctrica, acústica, marimba y flauta). En el único disco de la agrupación que apareció en el año 2008, gracias a la grabación realizada por

el ingeniero alemán Uwe Pauser en 1974 en el Teatro Municipal de Valencia, Venezuela, durante una presentación en vivo, se dice lo siguiente:

> La agrupación utiliza el material folklórico no en el sentido de rescate, porque no se trata de recrear un lenguaje ya creado y completo en sí mismo, sino en construir una nueva forma de expresión a partir de dicho material, que por una parte sea reflejo de la realidad que nos rodea, pero que a la vez responda a la necesidad que existe en el medio, de la creación de una nueva música popular venezolana porque, repetimos, trata de ser una respuesta a "nuestra realidad" actual.

De esta manera, estilos folclóricos venezolanos como la guasa, el merengue, la onda nueva, la gaita y el valse se encontraban junto con el *rock* y el jazz en una búsqueda experimental de determinar lo propiamente venezolano. Este concepto sería la exacta definición de lo que marcaría el rumbo de la música local en todos los estilos de lo popular urbano a partir de este momento, lo cual se acentúa desde de la década de los años noventa.

Por su parte, El Trabuco Venezolano[16] se convirtió en la respuesta en el país al movimiento salsero de la Fania All-Stars, el cual impactó de manera profunda en toda la sociedad latinoamericana, pero sobre todo en la zona del Caribe. La salsa se configuró como una nueva propuesta en el entorno latino de la ciudad de Nueva York y en la mejor manera que encontraron los habitantes del continente de habla hispana para expresar su realidad social, cultural y política, y más en sociedades alta-

[16] "En el lenguaje del beisbol, trabuco es un equipo organizado con los mejores peloteros en cada posición. Eso fue El Trabuco Venezolano, una banda por donde desfilaron los mejores músicos y cantantes…" (Balliache, 1997, p. 57).

mente desfavorecidas en el renglón económico. El Trabuco Venezolano, a pesar de ser una agrupación mayormente de salsa, tuvo un perfil diferente al resto de los conjuntos de su tipo por dar una especial presencia al jazz en cuanto a arreglos e improvisaciones. Su mismo creador, Alberto Naranjo, dice lo siguiente: "Una banda de ocasión, reunida fundamentalmente para grabar, con oferta de calidad en los arreglos y en una ejecución más cercana al jazz, a las orquestaciones de las mejores bandas de baile…" (Pacanins, 2005, p. 327). Otro grupo local, contemporáneo de este conjunto y de amplia proyección dentro y fuera del país, fue el Grupo Mango, que combinó la salsa con el jazz. Para la década de los años noventa aparecieron dos agrupaciones, aunque no influenciadas directamente por El Trabuco Venezolano, que buscaron aunar nuevamente la relación entre la salsa y el jazz, pero cada una de ellas desde su propia interpretación de lo que esto significa, incluyendo ahora también al jazz latino como parte de sus propuestas: Alfredo Naranjo y El Guajeo, y Saxomanía. El proyecto de El Trabuco Venezolano se hizo posible por el apoyo de tres personalidades que permitieron el registro en audio de cinco discos en estudio y dos en vivo con la agrupación cubana Irakere, al no contar esta formación musical con el apoyo de una empresa discográfica. Estos sujetos son: César Miguel Rondón (periodista y escritor) y los productores independientes Domingo Álvarez y Orlando Montiel.



Es aquí, y dada la mención que se hace de estas dos agrupaciones, que se presenta un problema fundamental dentro de la realidad musical venezolana: la producción discográfica. Existe un marcado vacío en la memoria sonora del país durante el siglo XX, crucial para la construcción y estudio de la historia musical de una nación que posee una vasta propuesta que se enmarca en lo heterogéneo de sus resultados. Tal situación se debe al concepto comercial de la industria discográfica que sólo se perfila hacia aquello que resulte rentable económicamente en corto y largo

plazo, lo cual no ha permitido que muchos músicos de jazz hayan podido dejar registrados sus trabajos musicales, ya sea en estudio o en vivo. Dicha situación se aúna al hecho de que las producciones que han podido ser editadas quedan fuera de los catálogos una vez agotada la existencia de las mismas, realidad que acontece hasta el día de hoy y que genera problemas no sólo para el público en la actualidad, sino para las futuras generaciones que no conocerán lo que se produce y ha producido dentro del país musicalmente. Esto también incide en la investigación de la historia tanto musical como artística y cultural de una nación, que en diferentes espacios y niveles se circunscribe a la pérdida de su memoria sonora, visual y experimental de lo artístico, bagaje fundamental para definir lo que es el ser venezolano en el tiempo y para entender lo que ocurre ahora.

Afortunadamente, esta realidad ha cambiado paulatinamente desde las décadas de los años ochenta y noventa hasta llegar al día de hoy, como resultado de un mayor acceso a las nuevas tecnologías de grabación debido, primero, a la disminución de sus costos y, luego, a la simplificación en su manejo, lo cual ha permitido masificar los productos tecnológicos y construir nuevos estudios de grabación para atender las necesidades de los artistas, ya sea de manera colectiva o particular. Entre algunas de las empresas discográficas que apoyaron al jazz en mayor o menor medida se encuentran: Kandra, Lyric, Musicarte, Manoca, Discos León, Avatar Records, Flamme Discs, Musical Mind, Latin World Entertainment Group, Cacao Música, Discográfica Pilla y Guataca Producciones. Por otro lado, están los particulares que han metido el hombro por iniciativa propia para la edición de muchos discos que no cuentan con el apoyo de estas y otras compañías: Obeso&Pacanins, Ott Weber Productions y la tienda de discos Esperanto. El hecho de que muchos músicos deban financiar sus propias grabaciones, con el consiguiente proceso de mezcla, masterización y distribución que conlleva,

ha originado la no permanencia ni reedición de sus discos, como los editados por las compañías antes mencionadas, de lo cual procede su desaparición en el catálogo de las tiendas de música una vez agotada la primera edición. Pacanins (2005) menciona lo siguiente al respecto: "...en Venezuela, a diferencia de otros países, la discografía compacta tiene el problema de la reticencia de las disqueras a proponer la reedición de los discos originales tal cual fueron concebidos" (p. 143). Todo este contexto impide en buena medida la correcta proyección del jazz dentro y fuera del país y, en parte, se convierte en la razón por la que migran los músicos en busca de mejores oportunidades para crear, promover y difundir sus propuestas. A su vez, es uno de los motivos del paso efímero de algunos grupos, cuyos ejecutantes mejor se desplazan hacia otros proyectos más rentables.

A partir de la década de los años ochenta apareció una generación de músicos –unos en formación y otros ya en proceso creativo– que continuó de la mano de artistas consolidados, construyendo una serie de propuestas innovadoras a partir de la semilla sembrada por la Onda Nueva, La Banda Municipal, El Trabuco Venezolano y otras con menor impacto en el medio por los problemas de promoción y difusión en el ámbito local. De igual manera, la simbiosis jazz-educación contribuyó, sin duda alguna, al nacimiento de nuevos proyectos. Todo lo anterior permitió perfilar las corrientes o tendencias del género dentro de las que se insertan los músicos venezolanos.

Jazz y educación

Otro aspecto crucial en la conformación de una búsqueda consciente y necesaria de un sonido propio y de su proyección dentro y fuera del país ha sido la constante relación entre el jazz y la educación, la cual termina, sumado a lo antes dicho, de configu-

rar la construcción del jazz en Venezuela a partir de la década de los años ochenta.

En el país existen dos realidades formativas diferentes en el campo musical, pero complementarias: la educación formal (académica) y la educación informal (autodidacta), esta última por la que ha pasado la mayor parte de los músicos populares. Debido a la ausencia de instituciones educativas dedicadas a la especialización en el género, muchos músicos optaron por aprender de profesores particulares como Gerry Weil, el único que proporcionó conocimientos en armonía moderna e improvisación durante mucho tiempo, así como en otras áreas, al igual que se recurría a la preparación individual con procedimientos metodológicos personales elegidos individualmente a través del estudio de métodos propios del instrumento o la transcripción de piezas e improvisaciones para la comprensión del llamado "lenguaje del jazz", desarrollados después en su relación con otros músicos que poseyeran las mismas inquietudes respecto de la ejecución e interpretación. Algunos decidieron ingresar al sistema educativo tradicional (académico-europeo) de las escuelas de música, como una alternativa para obtener la base musical necesaria y luego dedicarse con más solvencia al género de su elección, complementado con la educación informal y la experiencia adquirida al tocar todo tipo de estilos musicales con otros músicos en diversos eventos y circunstancias. Otros aprovecharon las becas ofrecidas por la Fundación Ayacucho entre las décadas de los años setenta y noventa, debido a la bonanza petrolera que el país vivió, con destino a la prestigiosa academia Berklee College of Music, en Boston, Estados Unidos, para formalizar su aprendizaje en el jazz, y de esta manera adquirir las herramientas teórico-prácticas que les ha permitido afrontar el contexto cada vez más complejo de la música popular.

A partir de este acontecer histórico surgió, en los años ochenta, la Escuela de Música Ars Nova, fundada por dos profesores formados en los Estados Unidos: María Eugenia Atilano (Berklee College of Music) y Gonzalo Micó (Guitar Institute of Technology, hoy Musicians Institute of Hollywood), junto a otro grupo de docentes y estudiantes, con el fin de ofrecer una alternativa diferente de formación a la existente en el país hasta ese momento –lo cual ha tenido un impacto directo en la configuración de la realidad musical actual del jazz venezolano–. A través de una propuesta educativa que buscó dar una formación integral a los futuros músicos por medio de dos materias: Ejecución Instrumental y Composición, se decidió atender a un nivel académico áreas como armonía moderna, arreglos, ensamble, guitarra y bajo eléctrico y batería, entre otras asignaturas. Así, aunando materias ya dictadas en las escuelas de música tradicionales, pero desde un enfoque pedagógico más actualizado y diferente, junto con otras propuestas didácticas se preparaba al estudiante para desempeñarse en cualquier área de la música popular de su interés. La mayor parte de su alumnado, oriundo de diferentes regiones del país, provenía del medio popular de la música y estaba interesado en obtener esa formación alternativa. Esto ocurrió como resultado de la preparación que tuvieron en el campo del jazz muchos de los docentes de la institución, siendo considerado este género como aquel que posee las bases teórico-prácticas necesarias para preparar a cualquier músico que decidiera desempeñarse en la música popular. Lo anterior influyó en cada uno de los estudiantes que pasaron por las aulas de Ars Nova, independientemente de que después se hubieran dedicado a diferentes géneros populares, lo cual llevó a muchos de ellos a desarrollar sus carreras en diversas facetas (ejecutantes, compositores, arreglistas, productores y docentes) y a continuar estudios en instituciones de Estados Unidos y Europa, donde algunos se quedaron para continuar con sus carreras profesionales, llevando a cabo proyectos varios. Otros,

en cambio, regresaron para hacer lo mismo en Venezuela, ya sea dedicándose o no al jazz, o creando otras instituciones como el Taller de Jazz Caracas (Oscar Fanega y Luca Vicenzzeti) o la Escuela Itinerante de Música (Pedro Barboza), con propuestas diferentes y alternativas no sólo relacionadas con Ars Nova, sino entre ellas mismas.

Igualmente, músicos procedentes de la Escuela de Música Ars Nova, a través de otra concepción de lo que debe ser la educación musical, han ayudado a la construcción de la Mención en Ejecución Instrumental Jazz, en un principio denominado Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM), hoy en día Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte).

Ha sido tal el impacto del jazz en Venezuela a partir de la década de los años setenta, y como resultado de los acontecimientos y personajes descritos: "la siembra del jazz en el país", que en el 2007 apareció la Simón Bolívar Big-Band Jazz (SBBBJ) mediante el reconocido sistema musical venezolano de la Fundación para el Estado del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV), actual Fundación Musical Simón Bolívar (FundaMusical Bolívar):

> La Simón Bolívar Big-Band Jazz (SBBBJ) nace en noviembre de 2007, bajo la dirección del baterista venezolano Andrés Briceño y del profesor Valdemar Rodríguez, con el propósito de fomentar y difundir el género jazz en Venezuela. La agrupación está conformada actualmente por 40 jóvenes, todos estudiantes del Conservatorio de Música Simón Bolívar (CMSB), adscrito al Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela (Fundación Musical Simón Bolívar, 2012).

Hasta ahora, han sido variadas las presentaciones musicales dentro y fuera del país que se han llevado a cabo por parte de esta *big band*, que no corresponde a un primer intento, ya que han

existido otros –en décadas pasadas– fallidos por circunstancias *de diversa* índole similares a las que vivieron las orquestas de *jazz en* Estados Unidos, pero sí ha sido el primero en recibir el *apoyo* institucional necesario para mantenerse y proyectar su *trabajo* en el tiempo, con el fin de ayudar en la formación de *músicos* que deseen desempeñarse en el medio del jazz y educarse *de manera* integral.

Dentro de este contexto histórico, en pasados años también han aparecido *big bands* ajenas al llamado sistema antes mencionado, en ciudades como Barquisimeto, Maracaibo y Margarita, circunstancia que nunca hubiera ocurrido de no ser por los diversos protagonistas, conocidos o anónimos, nacionales o extranjeros, que han construido la historia del jazz en Venezuela.

Recorrido final

Este acontecer histórico lleva a plantearse la pregunta: ¿existe en el país un movimiento de jazz?; de ser así, ¿cómo está configurada su propuesta musical? Según Gonzalo Micó (guitarrista) y Alberto Naranjo, no existe un movimiento del jazz en Venezuela, sino una proyección de personalidades dentro del género. Naranjo comenta lo siguiente:

> ... a la hora de sacar cuentas, es fácil notar que Venezuela no se caracteriza por contar con un movimiento de música urbana parecido ni siquiera remotamente al de otros países del área, pues los logros en tal motivo provienen más bien de meros hechos individuales, y no de una orientación en esa dirección (Pacanins, 1996, p. 220).

Sin embargo, esta circunstancia podría deberse a la manera de cómo la música popular urbana se configuró a partir de lo forá-

neo y lo local en las grandes ciudades como Caracas durante el siglo XX, resultado que llevó a la orientación polifacética y versátil que posee la mayoría de los músicos venezolanos hasta hoy día, lo cual les permite tocar todo tipo de música popular. Es decir, un marcado énfasis en la percepción de lo diverso y lo heterogéneo como una forma de configurar el ser musical venezolano, sin una perspectiva hacia lo unitario, en cuanto a la exposición de una sola visión que lo defina, limite y determine. Al respecto Pacanins (2005) aclara:

> ...es casi imposible llevar a una sola definición la enorme diversidad de géneros, estilos, rítmicas y formas que se cuecen en las urbes (p. 11) [...] hoy día nuestra latinidad musical abraza mucho y bien. Da lugar al gusto por expresiones diversas en cuanto a lenguaje y estilos (p. 49).

A partir de este planteamiento, se presentan cuatro posibles categorías musicales en el jazz que dan forma y sentido a lo que se hace dentro y fuera del país por parte de los artistas venezolanos: jazz acústico contemporáneo, jazz venezolano, jazz latino y *ska-jazz*. Cada una de estas categorías es sólo una búsqueda y un intento por tratar de aprehender a través de un proceso de comprensión-interpretación los escenarios en los que se insertan –no de manera exclusiva– los jazzistas venezolanos, quienes pueden ejercer mayor o menor movilidad no sólo hacia alguna de estas categorías, sobre todo las tres primeras, sino hacia otros estilos de la música popular. Por ello, las categorías aquí mencionadas son sólo orientativas, mas no determinantes.

Dentro del denominado jazz acústico contemporáneo es posible observar la presencia de una base conceptual fundamentada, en principio, por los estilos del *jazz* contemporáneo como son el *bebop*, el *cool jazz* y, en especial, el *hard bop*, con ocasio-

nales interpretaciones desde el *free jazz* como parte del discurso musical-improvisatorio, sin convertirse en un mero planteamiento imitativo o reproductivo de lo ya desarrollado dentro de estos estilos. Lo anterior es planteado por un grupo de músicos en busca de una nueva expresión musical en sus propuestas desde la mirada del jazz contemporáneo, tratando de ir más allá del mismo a través del estudio de las posibilidades que ofrece el género. Es así como lo contemporáneo en el jazz cobra un nuevo sentido a partir de la individualidad que se imprime en cada propuesta, dando un nuevo significado a la interpretación mediante la improvisación, explorando nuevos recursos o replanteándose desde otra visión los ya existentes. Esto muestra la capacidad ilimitada de la expresión personal dentro de unos parámetros musicales ya establecidos, pero en constante construcción, y por lo tanto, redimensionándolo en el momento de interpretar un tema *standard* o composición propia. Ejemplo de ello son los siguientes músicos, que aunque poseen propuestas bien diferenciadas entre sí, permiten agruparlas en relación con la búsqueda musical en la que trabajan: los pianistas radicados en Estados Unidos Edward Simon, Silvano Monasterios, Benito González y Luis Perdomo; el saxofonista Pablo Gil; los guitarristas Gonzalo Micó y Luca Vicenzetti y el pianista Antonio Mazzei. Cada uno de ellos posee preferencias especiales por el formato a trío y, en ocasiones, en cuarteto o quinteto.

El jazz venezolano posee la particularidad de tener diversas subdivisiones y posibles interpretaciones de lo que es y no es en sí mismo. Sin embargo, dos de las que más resaltan son las que podrían denominarse el "jazzeo de la música venezolana", donde a través de un repertorio de música tradicional o folclórica (valse, merengue caraqueño, joropo, entre otros), o composiciones a partir de este contexto, se busca dar un sentido interpretativo nuevo y diferente a la música venezolana, insertando recursos expresivos y de improvisación propios del jazz, lo cual se visua-

liza con claridad en pianistas como Prisca Dávila y María Virginia Ramírez, y guitarristas como Leo Quintero. Lo mismo pero a la inversa se da al insertar elementos de la música venezolana en la interpretación de los *standards* de jazz. Otros, en cambio, se inclinan por el estudio y la creación de obras definidas dentro del jazz afrovenezolano, por medio de investigaciones en torno a los tambores que se utilizan en manifestaciones folclóricas de la costa de Venezuela, buscando realizar ese encuentro entre lo diverso que se convierte en común. Pacanins (2005) menciona lo siguiente al respecto:

> … esas expresiones folclóricas con un importantísimo valor como fundamento, casi siempre significan gérmenes creativos que los artistas de una urbe en particular escuchan, adoptan, mezclan, remezclan. La base misma de géneros o estilos que, una vez decantados, terminan dando respuestas creativas que, si acaso, tan sólo podrán renegar de la pureza de su ejecución, pero jamás de su ancestro inicial (p. 12).

Algunos músicos y agrupaciones que lo han logrado son el baterista Andrés Briceño y el grupo Nuevas Almas, encontrándose, en mayor o menor medida, piezas o expresiones de este tipo en otros músicos y agrupaciones del país.

El jazz latino es otra de las categorías dentro de la que se insertan los músicos venezolanos. La mayoría de los intérpretes del jazz se consideran exponentes ocasionales o recurrentes de esta manifestación, donde se integra desde lo afrocaribeño, como se acostumbra, hasta lo afrovenezolano con sus respectivos instrumentos percutivos y ritmos característicos de acuerdo a la región del país, incluyendo el encuentro con otras expresiones afrolatinas provenientes desde México hasta Argentina. Quizá lo antes dicho ofrezca otra categoría de estudio como la de jazz latinoamericano, lo cual requiere de una investigación multi-

disciplinaria que trasciende el presente trabajo. Representantes venezolanos del *jazz* latino son: Andy Durán y su orquesta o *big band* Saxomanía; Alfredo Naranjo; los percusionistas radicados en el extranjero como los hermanos Leo y Roberto Quintero, Joel *Piblo* Márquez, Orlando Poleo, el pianista Gonzalo Grau, Nuevas Almas, César Orozco y su Kamarata Jazz, entre otros.

Por otro lado, se encuentra el *ska-jazz* con una significativa presencia de agrupaciones que dan razón y direccionalidad a un estilo musical foráneo nacido en Jamaica y que tiene entre sus principales exponentes a los Skatalites, siendo ésta, entre otras bandas, la referencia de los conjuntos de *ska-jazz* en Venezuela. Tal estilo en la actualidad se ha convertido en un movimiento con presencia y proyección en diversas regiones del país. Algunos de sus exponentes son: La Big Landin Orquesta, Skamaleon, Ska Jazz Messengers, 5ta Avenida, Mr. Swing & The Bongo Clan, etcétera.

Dentro de este escenario existe una serie de propuestas musicales que si bien no corresponden a ninguna de las categorías del jazz antes mencionadas, tampoco pertenecen de forma exclusiva a este género, sino que trascienden cualquier tipo de clasificación posible para ubicarse en una "categoría de la no categoría", como clara expresión de una búsqueda transdisciplinaria, consciente o inconsciente, dentro de la "música tonal", para ofrecer proyectos creativos basados en planteamientos o criterios jazzísticos respecto a la necesidad de una expresión libre, ejercida conforme la simbiosis entre lo académico y lo popular –sin ser una fusión–, donde tanto la composición como la improvisación se convierten en una misma extensión –la una de la otra– del proceso creativo, simplemente música, inclasificable. Dentro de este contexto se encuentran Aquiles Báez Trío, Cuarteto Rítmico de Caracas y la grabación en vivo que realizaron en el 2011 Alfredo Naranjo (vibráfono y marimba), Carlos *Nené* Quintero (percusión), Roberto Koch (bajo) y Juan Ángel Esquivel (guitarra eléctrica)

en el Festival Internacional de Marimbistas en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, en Chiapas, México.

Una idea final permite cerrar el proceso histórico-reflexivo sobre el jazz en Venezuela, y así proseguir de manera constante y necesaria buscando dar cuenta sobre cómo se ha desarrollado este género en el país. Para ello, nuevamente Pacanins (2005) se convierte en una personalidad clave, cuyas aportaciones, entre muchas otras, simplifican el entendimiento sobre el jazz y la música popular que configura el sonido de lo urbano.

> Nuestra identidad consiste en no tener identidad, tal la ironía de José Ignacio Cabrujas al señalar una circunstancia de incuestionable actualidad: estuvimos y estamos abiertos a cuanta influencia llega, damos bienvenida al gusto de aquí, de allá, de dondequiera. Adoptamos lo ajeno y, con el mayor desenfado, lo hacemos propio. Es parte del mismo modo de ser que, para bien o para mal, deja saber su interés visceral en todo tipo de mezclas, aperturas o fusiones. Y ese interés de mezcla y remezcla, típico en el siglo, deja todo intento de crónica siempre marcado por ciertos prototipos fundamentales: lo que había, lo que vino y lo que al fin se quedó, puntos de partida y llegada en este asunto de apretado cronológico de gustos y sabores (Pacanins, 2005, pp. 29-30).

Discografía

De proporcionar una lista seleccionada de producciones discográficas en el presente estudio se pecaría de arbitrario ante la amplia y heterogénea discografía del jazz venezolano existente, en muchos casos desconocida por el público y los músicos del país, debido a su desabasto o falta de promoción y difusión por las razones expuestas en páginas anteriores. Algunos de los

archivos de audio de los músicos y las agrupaciones del jazz en Venezuela pueden ser de fácil acceso a través de páginas de internet como Youtube, Myspace y Venezuelademo, pero para los interesados en adquirir alguno de los discos, en formato vinil o disco compacto, se recomienda revisar el catálogo digital de la página web sincopa.com, que posee el registro discográfico más completo sobre el jazz realizado dentro y fuera del país.

Bibliografía

BALLIACHE, S. (1997). *Jazz en Venezuela*. Grupo Editorial Ballgrup, Caracas.

CORREA, D. y R. Franzese (2005). *Gonzalo Micó: vida y obra de un guitarrista venezolano*. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, Caracas, Venezuela.

CORREA, D. (2012). *Historia de la enseñanza musical del jazz en la ciudad de Caracas: Ars Nova y Taller de jazz Caracas (1985-2009)*. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Educación, Caracas, Venezuela.

DÁVILA, A. (2004). *Gerry Weil: obras para piano*. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, Caracas, Venezuela.

GOLDBERG, J. (2004). *En idioma de jazz. Memorias provisorias de Jacques Braunstein*. Fundación para la Cultura Urbana, Caracas.

NARANJO, A. (1998). "Jazz en Venezuela", *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Fundación Bigott, Caracas, pp. 59-64.

PACANINS, F. (1996). *Jazz ofilia*. Grupo Editorial Ballgrup, Caracas.

_______, (2005). *Tropicalia caraqueña. Crónicas de música urbana del siglo XX*. Fundación para la Cultura Urbana, Caracas.

Consultas electrónicas

ANGULO, L. A. Escuela jazzística de Valencia. *Tiempo universitario*. Acceso el 6 de noviembre de 2000: http://www.tiempo.uc.edu.ve/tu275/Fijas/Muestras/muestras.html

CALZADILLA, A., L. Laya, R. Abzueta y G. Acero (s. f.). VenezuelaDemo. http://venezuelademo.com/index.htm

CASTILLO, A. y D. Agostini (2006). UC Jazz. Una agrupación con historia universitaria, *Anuario*. Núm. 29, pp. 367-399. http://servicio.bc.uc.edu.ve/derecho/revista/idc29/art12.pdf

CORREA, D. El sonido de una ciudad. Breve mirada al jazz dentro de la movida musical caraqueña. Acceso el 24 de marzo de 2011: http://sacven.org/creativa/?p=12

CRESPO, P. (1998,. El jazz en Venezuela: trayectoria, presencia y proyección, *Cifra Nueva*. Núm. 7, (ene-jun), pp. 69-79. http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/26777/1/articulo7.pdf

DÍAZ, W. (2011). 51 años de jazz en Venezuela. Parte 1-25. http://www.youtube.com/playlist?list=PL8C90208670BFAFE5.

FUNDACIÓN Festival Internacional de Jazz en Barquisimeto (2010). Festival Internacional de Jazz en Barquisimeto. http://www.barquisimetojazz.com/index.php?dest=quienes

FUNDACIÓN Festival Internacional Jazz Naguanagua (s. f.). Festival Internacional Jazz Naguanagua. http://www.festivaljazznaguanagua.com/

FUNDACIÓN Musical Simón Bolívar (2012). Simón Bolívar Big Band Jazz. http://www.fesnojiv.gob.ve/es/simon-bolivar-big-band-jazz.htm

GASSÓ, J. y D. Peñalosa (2012). Síncopa. http://sincopa.com/

MONTIEL, G. (2009),). Jacques Braunstein: el inolvidable promotor del jazz en Venezuela. Acceso el 8 de diciembre de 2009. http://www.opinionynoticias.com/opinioncultural/3020-jacques-braunstein-el-inolvidable-promotor-del-jazz-en-venezuela

ULA Táchira, Cátedra de Producción de Medios. (2008). En onda con la onda nueva. http://servidor-opsu.tach.ula.ve/alum/pd_5/en_on/bio1.html

VENEZUELA Analítica. (1997). La historia del jazz en Venezuela. http://www.analitica.com/archivo/vam1997.06/libro/index.html

NUEVOS DEBATES Y ESTUDIOS EN LA REGIÓN. *LATIN JAZZ*, JAZZ LATINO, JAZZ LATINOAMERICANO

BERENICE CORTI[1]

¿*Jazz* en América Latina o jazz latinoamericano? Cualquiera que sea su nominación, esta pregunta se emparenta con las formuladas en los últimos años sobre la posibilidad de una *identidad nacionalizada* del jazz –anclada en una nacionalidad– y su relación con las diferentes versiones que se practican en cada rincón del continente. Al margen de la discusión sobre si esa identidad nacional asociada a una región es posible, lo que aparece es una apertura del viejo paraguas del *latin jazz* que deja escuchar la diversidad y la riqueza musical de América Latina, a través de ritmos como el tango y la chacarera argentinos, la cueca chilena y el candombe uruguayo. Pero también las vidalas, los huaynos andinos y los landós peruanos, el pasillo colombiano, el joropo venezolano o el samba brasileño.

En todas partes se combinan el *swing* y las músicas tradicionales, las melodías populares y la improvisación, los instrumentos clásicos del jazz y los autóctonos. Provisto de la gran

---

[1] Agradezco los intercambios producidos en el grupo electrónico del GT Jazz en América Latina, especialmente a Álvaro Menanteau (Chile), Dimitar Correa (Venezuela) y Liliana González Moreno (Cuba). También a los investigadores Luis Ferreira Makl (Uruguay), Danilo Orozco (Cuba), Darío Tejeda (República Dominicana), Christiano Kolinski (Brasil) y Carlos Balcázar (Colombia), y al productor brasileño Wilson Garzon.

apertura de la que es capaz, el jazz permite dar cuenta de las múltiples hibridaciones producidas entre las expresiones culturales originarias, las traídas a América por los pueblos africanos esclavizados y las de las sociedades coloniales, así como sus posteriores reconversiones en música popular, donde jugó un rol crucial la industria cultural del siglo XX.

Estos procesos no se dan de forma unívoca ni están desprovistos de conflictos. En algunos casos, se reivindica el tinte local como forma de expresión de una identidad propia; en otros, se sostiene que el estilo estaría dado sólo por la personalidad del artista, que sería el vehículo para su visión del entorno.[2] De todas maneras, estos debates son lo suficientemente recientes como para proponer aquí siquiera una descripción a nivel regional. Sin embargo, mencionaremos algunos aspectos que creemos dan cuenta de un cambio de mirada sobre el jazz producido, practicado, e interpretado en América Latina, como aquellos que tienen que ver con las narrativas de origen, las investigaciones académicas y la actividad musical a escala nacional.

Erase una vez en América

Durante los últimos años, una idea –de suyo inquietante aun cuando ya ha transitado– está recorriendo los debates académicos relativos al jazz: esta música no sería la expresión más cabal de la cultura de los Estados Unidos de América ni tampoco el

---

[2] Estos temas fueron planteados en trabajos como: Álvaro Menanteau (2006), *Historia del Jazz en Chile*, Ocho libros editores, Santiago; Acácio Tadeu de C. Piedade (2003), "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities", en E. Taylor Atkins (ed.), *Jazz Planet*, University Press of Mississippi, Jackson; o Berenice Corti (2011), "Argentina: poéticas sonoras de la diversidad", en Luc Delannoy (ed.), *Convergencias. Encuentros y desencuentros en el jazz latino*, FCE, México.

fruto de su *excepcionalidad* como sociedad, en el sentido en que quiera tomarse esta palabra.

Por ejemplo, el historiador norteamericano E. Taylor Atkins en su introducción de la obra intitulada *Jazz Planet*,[3] cuya compilación de artículos estuvo a su cargo, inicia con una crítica a la serie televisiva *Jazz* de Ken Burns (2000) por su empeño en mostrar al género como un devenir natural y "no problemático", situado exclusivamente dentro de los límites de los Estados Unidos y en coherencia con la narrativa dominante de la "inevitabilidad del jazz en América" –frase que utilizó James Lincoln Collier para titular su conocido ensayo de 1993.[4]

> Se nos ha dicho –continúa Taylor Atkins– que el jazz encarna y encapsula de manera única las características nacionales americanas: probando pública y extemporáneamente los límites de la música y la capacidad personal, el improvisador ejemplifica la quintaesencia individualista corriendo los límites, o arriesgando todo por la gloria emprendedora.

Tras reseñar el argumento de Amiri Baraka en *El jazz y la crítica blanca*, basado en que no podría extraerse al jazz de sus contextos raciales por su rol clave en las condiciones de producción de las prácticas musicales, Taylor Atkins se propone recuperar la trayectoria del género "como transgresora de la idea de nación, como un agente de globalización", introduciendo una serie de ensayos sobre el jazz ubicado en locaciones que incluyen aquéllas supuestamente más afines como Cuba y Brasil, pero también otras muy distintas como Rusia y Japón. Su argumento, pues, se basa en

---

[3] "Toward a Global History of Jazz", en E. Taylor Atkins (ed.), *Jazz Planet*, University Press of Mississippi, Jackson, 2003.

[4] James Lincoln Collier (1993), *Jazz: the american theme song*, Oxford University Press, New York.

que, sin menospreciar las serias consecuencias de la asimetría y el "imperialismo cultural" –derivados de la ubicuidad del jazz y de su asociación con la hegemonía económica y militar de los Estados Unidos–, los pueblos de todo el mundo han estado construyendo activamente sus propios sistemas jazzísticos de *performance*, entendimiento, evaluación y discusión.[5]

Otra vertiente del debate se centra en el cuestionamiento sobre el mito del origen mismo del jazz, que como construcción narrativa suele situarse fronteras adentro de lo que posteriormente se conoció como Estados Unidos. A este hito se le hizo corresponder un momento específico en la línea de tiempo, en un devenir conocido por todos como historia del jazz y que fue organizado más o menos por décadas: 1900 para el jazz temprano, los veinte para el estilo Nueva Orleans, los treinta para el *swing*, etcétera. El inicio del jazz suele fecharse –indistintamente y entre otras opciones– tanto *circa* 1890 con el *ragtime*[6] o en 1917 con la primera grabación de la Original Dixieland Jazz Band, pero en cualquier caso, ese hito fundacional es constituido como grado cero de los movimientos musicales posteriores, y toda anterioridad queda velada en la noche de los tiempos: Congo Square, Canal Street, las habaneras, los tangos y las bambulas. Por consiguiente, una conciencia de la arbitrariedad que subyace en la opción por una línea historiográfica determinada nos lleva a preguntarnos qué tanto ese origen depende de quien lo establece como tal, y a comprender el lugar privilegiado que éste ha podido ocupar en la creación y la reproducción del discurso sobre la historia del jazz.

Se trastoca así, de manera dialéctica, el sentido de la excepcionalidad dado por Collier: Nueva Orleans no sería ya el epicentro de un germen cultural que se extendería luego a todo el territorio

[5] E. Taylor Atkins, *op. cit.*, 2003.

[6] Joachim Berendt, *El Jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, FCE, México, 1993.

norteamericano sino, más bien, la encarnadura concreta de al menos una parte de un ámbito que preexistió a la constitución de las naciones americanas y que, por supuesto, continúa a pesar de la fundación de los Estados: la región amplia y lábil que incluye al Caribe y al Golfo de México. En esta línea, la musicóloga colombiana Ana María Ochoa se ocupó de señalar la paradoja que se dejó ver con el desastre del huracán Katrina de 2005: mientras Wynton Marsalis apelaba a esa supuesta excepcionalidad americana como pivote sobre el cual basar la reconstrucción de la ciudad, la televisión mostraba a los refugiados en el Centro de Convenciones portando carteles con la leyenda "somos americanos", un mensaje desesperado ante el tratamiento *tercermundista* –por calidad y similaridad– que el gobierno de los Estados Unidos le propinó a los sectores menos favorecidos, la población cuya expresión cultural se habría convertido en el arte norteamericano por excelencia.[7]

Por historia y por cultura, Ochoa hace hincapié en considerar a Nueva Orleans como

> ... la permeable margen norte del Caribe [...] donde abunda la pobreza, construida entre manglares que más tienen de mar Caribe que de plantación sureña, cuna de una música que se forjó en los ires y venires de sus habitantes y sus vecinos isleños por las aguas y las islas del Golfo de México", haciendo suya también la perspectiva de la historiadora Gwendolyn Hall para quien Nueva Orleans es "la más africana de las ciudades americanas.[8]

Por su parte, el historiador norteamericano Ned Sublette –en una visión que comparte el musicólogo cubano Danilo Orozco– sostiene

[7] Ana María Ochoa (2006), "Nueva Orleans, la permeable margen norte del Caribe", *Revista Nueva sociedad*, núm. 201, pp. 61-72, ISSN 0251-3552, ejemplar dedicado a la cultura latina en Estados Unidos.

[8] *Idem*.

que las ciudades de Veracruz en México, Nueva Orleans y La Habana constituían un mismo circuito que seguía la corriente del Golfo de México. Esta perspectiva amplía la influencia latina del jazz, aunque describa como "choque cultural" al encuentro con la cultura sajona y protestante del norte de los Estados Unidos: hay que decir que esta idea no da cuenta de las asimetrías de poder que allí intervinieron –finalmente, una logró imponerse, al menos políticamente, sobre la otra–. Sin embargo, la latinidad está enfatizada cuando Sublette dice, por ejemplo, que "la única cosa que Nueva Orleans no es, no importa cuánto le guste decirlo a los músicos de hoy en día en New Orleans, la ciudad más norteña del Caribe. Nueva Orleans está en el Golfo de México, al igual que La Habana".[9] Es de destacarse, además, que estas citas forman parte de un texto realizado con la participación del también historiador y productor cubano René López, y que es un encargo del programa cultural del *Jazz at the Lincoln Center* dirigido por Wynton Marsalis, con motivo de la colaboración del músico cubano Chucho Valdés en 2010. El relato latino del jazz en el corazón mismo del relato norteamericano.

Por supuesto que no se pretende establecer aquí como novedad la consideración del jazz en su versión *latina*. Dentro de la revisión bibliográfica sobre el jazz en español que Julián Ruesga Bono realizó en 2010,[10] resalta la obra del musicólogo y filósofo belga Luc Delannoy,[11] en especial por la reivindicación de los artistas que, debido a su importancia, aún aguardan un reconocimiento equivalente al de los nacidos en territorio norteamericano. Delannoy también ha tenido la virtud de dar a conocer a artistas de toda América, en una visión transnacional obtenida en la percepción de los movimientos migratorios de los músicos, siempre atravesados por las circunstancias políticas y económicas de América Latina. El espacio de la creación, como hecho cultural, trasciende así los límites de la nacionalidad: el nomadismo hacia los Estados Unidos y Europa da cuenta también de *otros* lugares de origen, aunque éstos permanezcan imprecisos e inabarcables en las historiografías globales de los ámbitos metropolitanos, que subsumen a la gran variedad de las prácticas musicales en la generalidad de la ya referida etiqueta de *latin jazz*.

La perspectiva posnacional es una nueva mirada que estudiosos, como el musicólogo mexicano Alejandro Madrid,[12] proponen –por ejemplo– para el abordaje del danzón, género danzario presente en Cuba y México. "El lente nacionalista", dice, invisibiliza los fenómenos musicales que no entran en este marco y, por lo tanto, no pueden ser explicados dentro de su retórica. Para el caso que nos ocupa, ¿cómo dar cuenta de los múltiples movimientos que constituyeron al jazz, si la pretensión es erigirlo en el gran aporte estadounidense al arte universal? ¿Cómo explicar su adaptación a la transnacionalidad, tan evidente con la globalización, lo que justamente cuestiona ese carácter *nacional?*

La musicología y los estudios culturales también nos brindan sus pistas. Verbigracia: el músico y antropólogo uruguayo Luis Ferreira propone la existencia de un común "núcleo de sensibilidad" en las músicas del llamado Atlántico Negro, región geográ-

---

[9] Ned Sublette (2010), "The Latin and the Jazz", *Jazz at the Lincoln Center*, New York. Disponible en http://jalc.org/cuba

[10] Julián Ruesga Bono, "Jazz en español: bibliografía de las escenas locales", en Julián Ruesga Bono (ed.), *In-fusiones de jazz*, Arte-facto, Colectivo Cultura Contemporánea, Sevilla, 2010.

[11] Entre las más importantes, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, FCE, México, 2001; y *Carambola, vidas en el jazz latino*, FCE, México, 2005.

[12] Como la desarrollada en dos trabajos de 2010, "Música y nacionalismos", en VVAA, *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Ediciones Akal, Madrid; y Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música, trabajo inédito presentado durante el XIX Congreso de la Asociación Argentina de Musicología, Córdoba, Argentina.

fico-cultural que abarca todas sus costas oceánicas, y donde la música juega un rol de centralidad. Cada caso específico es una "forma particular de una sensibilidad polirrítmica más general", que orienta la producción musical en las diversas locaciones del oeste de África y norte, centro y sur de América, y que se halla basada en el interés compartido por "una manera particular de interrelación de específicos patrones musicales", tal como sucede en el candombe uruguayo o en la conga afrocubana. Las situaciones de interacción musical entre los ejecutantes, los diversos contextos locales del "mundo del arte" y los procesos de constitución de los estados nacionales y de implantación de sucesivos proyectos de modernidad –dice Ferreira– se articulan recíprocamente en las manifestaciones particulares de esa sensibilidad polirrítmica, como resultó el caso del *swing* del jazz, el *groove* del *soul*, el *sabor* de la salsa o la *alegría* del samba.[13]

Esa idea *trans* y *post* nacional de un Atlántico Negro es la que el sociólogo de origen británico y guayanés Paul Gilroy describe como "formas culturales estereofónicas, bilingües o bifocales originadas por [pero no más de exclusiva propiedad de][14] los negros dispersados" en la esclavización perpetrada entre los siglos XVI y XIX por las metrópolis europeas, factor clave del proceso de acumulación indispensable para la constitución del capitalismo. Si bien estos movimientos incesantes de ida y vuelta se iniciaron a bordo de navíos *negreros*, no se detuvieron con el fin del tráfico de africanos esclavizados, se reconvirtieron y resignificaron con la expansión global de las industrias culturales en el siglo XX. Es por eso que pensar críticamente sobre los productos artísticos y

[13] Luis Ferreira Makl, Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre sistemas musicales en el Atlántico Negro, en Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Buenos Aires, 2005.

[14] La escrito entre corchetes es nuestro.

los códigos estéticos, en nuestro caso, del jazz de las Américas, implica que además de ubicarlos en locaciones determinadas incluya también el análisis de "los cambios producidos con el paso del tiempo o por las dislocaciones, las relocalizaciones o la diseminación" que se producen a través de las redes de comunicación o el intercambio cultural, lo que resulta especialmente relevante en la historia reciente de las músicas negras.[15]

La contraparte de estos constantes movimientos de flujo está constituida por lo que Alejandro Madrid denomina los "nacionalismos musicales": "herramientas fundamentales en los procesos de homogeneización y control que caracterizaron la construcción de los Estados nacionales de la región". Tener en cuenta el valor político de la música, dice Madrid, nos permite entender "cómo el estilo musical y los discursos sobre la música pueden poner de manifiesto las luchas de poder que informan los usos sociales y culturales de este arte".[16]

Fractales latinoamericanos

En paralelo a la deconstrucción del andamiaje narrativo nacionalizado del jazz, en América Latina se están produciendo nuevos relatos localizados regionalmente a partir de la ya larga cronología del jazz en los distintos países.

En sintonía con la argumentación de una zona de influencia del jazz que trasciende los límites nacionales –y que describimos muy rápidamente en las páginas anteriores–, Raúl A. Fernández sostiene que la historia del jazz en Cuba es "prácticamente tan larga como la historia del jazz en los Estados Unidos", lo que le

[15] Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993.

[16] A. Madrid, *op. cit.* (pie de página núm. 12), 2010a.

permitió desarrollar una tradición separada e independiente que fue llevada adelante por los músicos cubanos en el siglo XX. Tanto los expatriados como los residentes fundaron en su conjunto "un nuevo híbrido de híbridos –dice Fernández–, una mixtura del jazz y de la música afrocubana, que se convirtió en el género más excitante de todos los conocidos bajo el nombre de Latin Jazz".[17]

Por citar algunos otros ejemplos, el músico e investigador colombiano Rafael Serrano comenta que es sabido que una de las puertas de entrada del jazz en su país fue la Costa Atlántica y no la ciudad capital Bogotá, adonde llegaron los músicos de ciudades como Cartagena a partir de fines de los años cuarenta. Desde entonces, tres generaciones de artistas confluyeron en lo que, aun calificando como audaz, Serrano denomina un "renacimiento jazzístico" bogotano –merced al espacio académico, los festivales y las iniciativas independientes que promueven el jazz en Colombia– o la consolidación de una nueva camada de músicos pese a las difíciles condiciones políticas del país que provocan su éxodo.[18]

En Venezuela, Simón Balliache propone que, incluso partiendo de la idea del jazz como una música "universal", existe una *venezolanización* que se produce cuando los "intérpretes logran tener factores comunes, tocan temas de compositores criollos, y a los géneros nacionales como el valse, el joropo y otros, se le adicionan bases jazzísticas para hacerlos parte del repertorio de todos los grupos". Entre las corrientes del jazz venezolano el autor distingue a aquellas más "fieles al jazz proveniente de los EUA o de los que utilizan los ritmos del Caribe, y quienes se apoyan en el folclore". También adjudica a las

[17] Raúl A. Fernández, "Si no tiene swing no vaya' a la rumba", en E. Taylor Atkins (ed.), *Jazz Planet*, University Press of Mississippi, Jackson, 2003.

[18] Rafael Serrano, "*Los Arnedo: maestros del jazz en tiempos de éxodo*", Revista *Nómadas*, núm. 16, (abril), pp. 143-160, Universidad Central, Bogotá, 2002.

generaciones de los años ochenta y noventa una diferencia basada en la búsqueda de un sonido propio que incluye "los componentes instrumentales nacionales cada vez con más frecuencia", por lo que "cada vez es más fácil identificar cuándo un tema es ejecutado por una agrupación venezolana, aunque se encuentre enmarcado en cualquiera de las tendencias antes mencionadas".[19]

Chile y Argentina cuentan con sendos trabajos historiográficos que culminan con la revista de las nuevas generaciones del cambio de siglo, la descripción de la diversidad estilística de cada jazz local y con la pregunta (abierta) sobre la existencia de un jazz chileno o argentino.[20] En el primer caso, el musicólogo Alvaro Menanteau analiza dos variantes de resolución del modelo canónico imitativo del jazz norteamericano que caracterizó a la versión vernácula hasta los años setenta. Por un lado, lo que el autor denomina "fusión criolla" o fusión del lenguaje del jazz moderno con elementos rítmicos y melódicos de la tradición musical popular chilena; por el otro, y a través del análisis del caso del músico Ángel Parra, la incorporación de una cierta *chilenidad* a partir de la recuperación de repertorio y prácticas musicales del músico popular masivo anteriores a los años setenta, buscada mediante un "salto hacia atrás" antagónico a la incesante pretensión moderno/vanguardista del jazz.[21]

Por su parte, el historiador Sergio Pujol de Argentina enumera algunas de las características de la música de las nuevas

[19] Simón Balliache, "Jazz en Venezuela", Ballgrub, Caracas, publicado en línea en *Revista electrónica Venezuela Analítica*, núm. 16, 1997.

[20] Álvaro Menanteau, *Historia del Jazz en Chile*, Ocho libros editores, Santiago, 2006; Sergio Pujol, *Jazz al Sur. Historia de la música negra en Argentina*. Emecé, Buenos Aires, 2004.

[21] Álvaro Menanteau, *Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: El caso de la generación de 1990 y Ángel Parra*, Facultad de Artes, Departamento de Musicología de la Universidad de Helsinki, Finlandia, 2009.

generaciones: la doble operación que incluye la apropiación por parte del jazz de los dialectos regionales y –en su contraparte– la recuperación de ritmos locales; el funcionamiento de una adaptación más que de una fusión; y la producción de una constante hibridación como parte de la matriz multicultural globalizada. Pero también argumenta que la pregunta sobre la existencia del jazz argentino no puede resolverse "con un mero inventario de argentinismos" incorporados al discurso musical, por lo que se cuestiona "cuáles son –dónde están– esos acentos y giros que remiten a una determinada cultura sin exigir una deserción del jazz ni obligar a mezclar aquello que quizá nunca pueda ni deba mezclarse del todo".[22] Otros estudios –como los de la autora de estas líneas– han buscado indagar sobre qué significaciones de nacionalidad y racialidad se producen cuando se debate sobre la *identidad* del jazz en el país, buscando desplazar la pregunta acerca de la existencia de un jazz argentino hacia qué tensiones culturales subyacen en la formulación de esa pregunta, o por qué resulta, justamente, tan problemática. Después de todo, puede decirse que optar por convalidar la existencia de un jazz argentino es también, por qué no, una definición política.[23]

[22] Sergio Pujol, *op. cit.*, 2004; y Sergio Pujol, "La impronta sonora: jazz, identidad y estilo", *Revista Todavía*, núm. 11, (agosto), Buenos Aires, 2005.

[23] Berenice Corti, "Nuevos sentidos en el jazz argentino", en Ana Wortman (ed.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*, Eudeba, Buenos Aires, 2009; Berenice Corti, Hacia un "Jazz Argentino": identidad, relocalización y discurso, en Actas del VIII Congreso de IASPM-AL, (junio de 2008), Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2010. Disponible en http://www.iaspm-al.org/uploads/file/cdocDocumentos/f3b39e1dcfc5c66a58f9addffc2192d8.pdf; Berenice Corti, Lo afro en el jazz argentino: "los blancos hacemos lo que podemos", en Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular, Rama Latinoamericana (IASPM-AL), 2010. Disponible en http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf ISBN 978-9974-98-282-6; Berenice Corti, Argentina: Poéticas sonoras de la diversidad, *ibidem*, 2011.

Es probable que en este panorama –por cierto, incompleto– el caso de Brasil constituya el más radical. El trabajo de Acácio Tadéu Piedade llama la atención del hecho de que lo que se conoce internacionalmente como *jazz* brasileño es denominado música instrumental dentro del país. Se trata para el autor de "un género musical de la música popular brasileña y no una adaptación nacional del jazz" que busca que sus características principales posean sus propios nexos socioculturales en contraste con el jazz norteamericano. Según Piedade existe una constante referencia a éste en el jazz brasileño, lo que se expresa por medio de una tensa fricción de las musicalidades brasileñas y norteamericanas.[24] Este dato resulta también relevante dada la influencia que la música popular brasileña en general y la instrumental en particular ha tenido y tiene en el Cono Sur, especialmente en Argentina y Uruguay.

En el marco de estas iniciativas particulares de cada país empiezan también a gestarse algunas otras que dan cuenta de los movimientos transnacionales del jazz de la región. En primer lugar, la constatación de giras de músicos latinoamericanos en el ámbito continental, lo que agrega diversidad al esquema histórico basado en el *star system* norteamericano: este modelo –incipiente– se puede ver sobre todo en Colombia, Chile, Uruguay y Argentina.

Otra avanzada se está realizando también en el campo de los estudios sobre jazz. Por ejemplo, en la producción conjunta de análisis de los circuitos trasandinos de jazz en el sur del continente, lo que permitió la verificación de un paralelismo histórico, pero también de las diferentes aristas de los respecti-

[24] Acácio Tadéu de C. Piedade, *op. cit.*, 2003.

vos campos culturales tras las dictaduras.[25] Igualmente, la utilización de los estudios latinoamericanos y sus investigaciones en jazz como referencias bibliográficas obligadas;[26] o la convocatoria de eventos académicos como el IV Congreso Internacional *Música, Identidad y Cultura en el Caribe* (MIC) que llevó el título de "El Jazz desde la perspectiva caribeña", realizado en abril de 2011 y cuya producción sería publicada en 2012. En este marco es en el que se está gestando un espacio de reflexión situado regionalmente como es el Grupo de Trabajo Jazz en América Latina de la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular (IASPM) –Rama Latinoamericana–,[27] que se constituyó como "colectivo de investigadores interesados en la práctica y los estudios del jazz en nuestra región, agrupados con el objetivo de compartir y producir materiales biográficos, históricos, educativos, editoriales y de análisis cultural".

De lo que se trata, en suma, es de construir un relato propio sobre las prácticas culturales locales, en una muestra de la expansión y afianzamiento de la música de jazz en esta zona del mundo, aquí reapropiada y producida con toda la diversidad y riqueza de América Latina.

Para finalizar, esta creciente actividad puede verificarse, además, en los circuitos nacionales de jazz y sus festivales, promovidos por diferentes modelos de gestión cultural como son la producción privada comercial, la gubernamental, la independiente y/o autogestionada de las organizaciones sin fines de lucro

---

[25] Berenice Corti y Miguel Vera Cifras, "La Cordillera Transparente: los nuevos circuitos de jazz en Chile y Argentina", en Gloria María Hintze (ed.), *Por las huellas de la integración. Experiencias de la identidad y la diferencia*, Col. Centro de Estudios Trasandinos y Latinoamericanos, Qelqasqa, Mendoza, 2009.

[26] Egberto Bermúdez, "El jazz colombiano, todavía sin historia", *Revista Ensayos, Historia y Teoría del Arte*, núm. 14, pp. 154-157, UNAL, Bogotá, 2008.

[27] Para más información ver http://iaspmal.net

o sus variantes mixtas. Ofrecemos a continuación un listado a modo de primera aproximación.

Chile:
Festival de Jazz de Providencia
http://www.proviarte.cl/?seccion=jazz&id=13&xid=105

Festival de Jazz de Puerto Montt
http://www.festijazz.cl/

Festival JazzLebu
http://www.jazzlebu.cl/

Festival de Jazz de Coquimbo

Cuba:
Festival Internacional Jazz Plaza
http://www.festivaljazzplaza.icm.cu

Festival de Jóvenes Jazzistas JoJazz
http://www.jazzdecuba.com/index.php?option=com_content&view=article&id=14&Itemid=12

Caribe:
Panamá Jazz Festival
http://www.panamajazzfestival.com/

Puerto Rico Heineken Jazz Fest
http://prheinekenjazz.com/

Dominican Republic Jazz Festival
http://www.drjazzfestival.com/

Brasil:

Bridgestone Music Festival
www.bridgestonemusic.com.br

Festival de jazz Brasil
http://jazzfestivalbrasil.ning.com/

Circuito Do Jazz, Sampa Jazz São Paulo y Olinda Jazz, Olinda, Pernambuco
http://www.plataformabrasilholanda.com.br/circuitodojazz/?p=31

I Love Jazz, Brasil
http://ilovejazz.com.br/

Festival Pró-Jazz, Juiz de Fora, Minas
http://www.promusica.org.br/index_promusica.php

BMW Jazz Festival
www.bmwjazzfestival.com

Rio das Ostras Jazz & Blues
www.riodasostrasjazzeblues.com

Savassi Festival
www.savassifestival.com.br

Bourbon Street Fest
www.bourbonstreetfest.com.br/

Tudo É Jazz
www.tudoejazz.com.br

Festival Jazz e Blues
http://jazzeblues.com.br

Colombia:

Circuito de jazz de Colombia
http://www.circuitodejazzcolombia.com/

Festival Internacional de Jazz del Teatro Libre de Bogotá
http://www.teatrolibre.com/jazz_home.html

Festival Jazz al Parque de Bogotá
http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/jazz_al_parque/

MedeJazz - Festival Internacional Medellín de Jazz & Músicas del Mundo

BarranquiJazz - Festival Internacional De Jazz de Barranquilla

Ajazzgo festival
http://www.ajazzgofestival.com/

Uruguay:

Festival Internacional de Jazz de Punta del Este
http://www.festival.com.uy/

Movimiento cultural Jazz a la Calle, Mercedes
http://www.jazzalacalle.com.uy/

Festival de Jazz de Montevideo
http://www.jazztour.com.uy/2010b/festival/artistas.htm

Ecuador:
Ecuador Jazz – Festival Jazz in situ
http://www.teatrosucre.org/

Valdivia Jazz
http://www.ministeriodecultura.gob.ec

Venezuela:
Festival Internacional de Jazz en Naguanagua, Carabobo
http://www.festivaljazznaguanagua.com/

Festival de Jazz de la Universidad de Carabobo
http://www.uc.edu.ve/eventos/ver.php?id=1507&cod_f=0

Festival Internacional de Barquisimeto
http://www.barquisimetojazz.com/

Festival Internacional Jazz & Blues Mérida

Festival de Jazz del Orinoco

Perú:
Festival Internacional Jazz Perú
http://www.jazzperu.org

Argentina:
Buenos Aires Jazz
http://www.buenosairesjazz.gob.ar

La Plata Jazz Festival
http://www.laplatajazzfestival.com.ar/

El Bolsón Jazz Festival
http://www.elbolsonjazz.com.ar/

Festival de Jazz de Córdoba
http://cordobajazzfestival.com/

Festival Jazz al Fin, Ushuahia
http://jazzalfin.wordpress.com/

México:
Festival de Jazz de la Universidad Veracruzana, Xalapa
http://www.uv.mx/jazzuv/festivalinternacionaljazzuv/

Riviera Maya Jazz Festival
http://rivieramayajazzfestival.com/2010/es.html

JazzFest Seminario y Encuentro Internacional de Jazz, Puebla
http://www.seminariojazzxal.com/

COLABORADORES

Sergio Calero Cueto

Licenciado en Comunicación Social. Docente universitario, director de producción audiovisual, programas para televisión, publicidad televisiva y estrategias de comunicación; es investigador y especialista en música contemporánea. Realizador de la serie televisiva *La obertura del siglo XX*. Desde el año 2007 es codirector de la Emisora Radial Deseo, en el 103.3 de frecuencia modulada, donde realiza el programa *DesnudArte*. En el 2006 escribió y dirigió la película *El Clan*. En 2011 tuvo a su cargo la presentación de la serie *Encuentro con los protagonistas de la música boliviana '60 y '70* en el Espacio Patiño. Ha sido columnista de varios semanarios bolivianos como *La Razón* y *Página Siete*.

Berenice Corti

Magister en Comunicación y Cultura y candidata a doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Trabaja en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la capital argentina. Es investigadora en música y cultura, con énfasis en el jazz argentino y latinoamericano y su performance y discurso musical, las prácticas de la música independiente y las políticas culturales en música. Entre 1997 y 2000 fundó y gestionó el Jazz Club en Buenos Aires. Entre el 2001 y el 2005 la actividad se trasladó al portal JazzClubArgentina, desde el cual se realizaron ciclos de conciertos y otros eventos culturales relacionados.

DIMITAR CORREA VOUTCHKOVA
Egresado como guitarrista del Taller de Jazz Caracas; licenciado en Artes, Mención Música y licenciado en Educación, Mención Artes de la Universidad Central de Venezuela. Es docente en la Universidad Nacional Experimental de las Artes en el área de Metodología de la Investigación y miembro del Capítulo Venezuela de la Rama Latinoamérica de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM). Su área de investigación se ha centrado esencialmente en el estudio del jazz en Venezuela a través de la vida y la obra de Gonzalo Micó y los aspectos históricos y pedagógicos de las instituciones educativas: Escuela de Música Ars Nova y el Taller de Jazz Caracas.

ALAIN DERBEZ
Escritor, músico, crítico, promotor cultural, maestro y presentador y productor radiofónico. Estudió Historia. Como músico ha fundado y participado en varias agrupaciones de la Ciudad de México, Zacatecas y Xalapa. Ha sido articulista de *La Jornada*, *El Financiero* y *Unomásuno*. Como editor ha publicado los libros *Nacionalismo y cultura* y *Artistas y rebeldes* y la serie Arcano 17, coeditada por las universidades de Sinaloa y Zacatecas. Es autor del libro *El jazz en México* (FCE, México, 2005).

LUIS FERREIRA MAKL
Músico y antropólogo. Licenciado en Música en la Universidad de Montevideo, Ph. D. en Antropología Social de la Universidad Federal de Brasilia. Sus intereses de investigación se encuentran en la música afrolatinoamericana y en los estudios en cultura, poder y relaciones raciales. Ha publicado *Los Tambores del Candombe* (2002) y *El Movimiento Negro en Uruguay* (2003), y una importante cantidad de trabajos en congresos y foros latinoamericanos. Es profesor del doctorado en Antropología Social del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad

Nacional de San Martín (UNSaM), y del Instituto de Investigaciones en Etnomusicología y el Conservatorio Manuel de Falla de la ciudad de Buenos Aires.

JUAN CARLOS FRANCO
Musicólogo, percusionista y gestor cultural. Aspirante a doctor en Musicología de la Universidad de París Sorbonne Paris-4. Miembro del grupo de trabajo *Jazz en América Latina* de la IASPM y miembro de la sociedad de etnomusicología.

IVÁN IGLESIAS
Licenciado en Historia y doctor en Musicología; actualmente es profesor en la Universidad de Valladolid y en la Universidad Internacional de Valencia. Ha sido investigador visitante en la City University of New York, en la Freie Universität de Berlín y en la Universidad de Cardiff. Es miembro de la Junta Directiva de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología, del comité editorial de la revista *Cuadernos de Etnomusicología* y del proyecto Recepción y difusión de la cultura de los Estados Unidos en España. Es autor del libro *Improvisando la modernidad: El jazz y la España de Franco de la Guerra Civil a la Guerra Fría, 1936-1968* (Universidad de Valladolid, 2010) y coeditor de la *Encyclopedia of Popular Music of the World* de la editorial Continuum. Ha publicado sobre el jazz en España en revistas como *Historia Actual*, *Revista de Musicología*, *Trans-Revista Transcultural de Música*, *Etno-Folk* e *Historia del Presente*.

GERMÁN LEMA
Compositor y pianista/organista de *jazz*. Estudió en la American School of Modern Music en París y completó sus estudios en Irlanda, licenciatura en Jazz por el Newpark Music Centre y máster en Composición Contemporánea del Waterford Institute of Technology. Desde 2006 hasta 2009 formó parte del plantel

docente del Newpark Music Centre, donde enseñó Piano Jazz, Composición, Arreglo, Armonía e Improvisación. En Paraguay ha fundado el Instituto Tecnológico de Música Popular Contemporánea (ITMPC) y el sello Patas Arriba, especializado en jazz local. Compone música para cine, teatro, danza y distintos ensambles.

José Ignacio López Ramírez Gastón

Profesor de la Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú e investigador del Instituto de Etnomusicología de la misma universidad. Escribe su tesis de doctorado, para la Universidad de California en San Diego, sobre la música experimental electrónica popular en el Perú. Obtuvo la maestría en música por computadora de la misma universidad en 2008, y tiene una licenciatura en Estudios Comparados de la Ohio State University. Su trabajo de investigación se centra en el análisis de las estrategias culturales en el desarrollo de la música popular en Latinoamérica, especialmente en el Perú. Ha presentado su trabajo como académico y como músico en diferentes ciudades, entre ellas: Nueva York, Belfast, Berlín, Barcelona, Sao Paulo, Bogotá, Ciudad de México, Santiago de Chile y Montreal.

Álvaro Menanteau

Doctor en Musicología (Universidad de Helsinki) y magíster en Musicología (Universidad de Chile); es autor del libro *Historia del jazz en Chile* (Ocholibros, Santiago, 2003). Desde 1991 imparte la cátedra de Historia de la Música Popular en la Escuela Moderna de Música. Ha publicado artículos sobre música popular chilena en diarios y revistas de Chile, y ha presentado ponencias en los congresos internacionales de IASPM-AL. Actualmente es presidente de la Sociedad Chilena de Musicología.

Luis Monge

Pianista, compositor y catedrático de la Universidad Nacional de Costa Rica en el área pedagógica de la carrera de Piano. Su actividad como músico abarca conciertos con repertorio clásico, grabaciones con artistas de jazz y jazz latino en Alemania, Estados Unidos y Costa Rica y las agrupaciones In tempo y Swing en 4, con las que ha actuado por toda América Latina y Europa. Ha escrito para distintas publicaciones electrónicas sobre el jazz en Costa Rica.

Juan Mullo

Investigador y compositor. Realizó estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Quito. Participó en la elaboración de la entrada "Ecuador" en el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*. Creador del diplomado de Etnomusicología en la Pontificia Universidad Católica de Ecuador. Ha dirigido proyectos de investigación etnomusicológica y dictado seminarios en diversas instituciones culturales. Ha escrito algunos ensayos: "Introducción al pensamiento de la música andina ecuatoriana" (1989); "La aplicación de la música de tradición oral a la música contemporánea" (para el Museo de Cotacachi, 1990); "Culturas musicales del Carchi" (1991); "El rock en Quito" (para Difusión Cultural del Banco Central, 1992).

Sergio Pujol

Historiador y crítico musical, profesor de Historia en la Escuela de Periodismo de la Universidad de la Plata, investigador de CONICET. Colabora en el diario *El Día* y Radio Universidad. Ha publicado varios libros sobre música popular: *Las canciones del inmigrante* (1989); *Jazz al sur. La música negra en la Argentina* (1992 y 2004); *Discépolo. Una biografía argentina* (1997); *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina* (2002); *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)* (2005); *Las*

ideas del rock. Genealogía de la música rebelde (2007). Recibió el premio Konex en Periodismo (Música Popular) en el año 2007.

JULIÁN RUESGA BONO
Estudió Educación Social y máster en Políticas Culturales y Gestión Cultural. Director de la revista de cultura contemporánea *Parabólica*. Ha dirigido la edición de los libros: *SVQ, el arte contemporáneo desde Sevilla* (2003); *Intersecciones, la música en la cultura electro-digital* (2005); *Más allá del rock* (2009) e *In-fusiones de jazz* (2010). Ha impartido cursos y seminarios, entre otros centros en: Universidad de los Andes de Bogotá; Museo de Bellas Artes en Santiago de Chile; Universidad Veracruzana de Xalapa y Centro Cultural El Nigromante de San Miguel de Allende en México; Centro Rojas y Universidad de Buenos Aires, Argentina; UNIA, Arte y Pensamiento, Universidad Internacional de Andalucía y Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en Sevilla, en España. Escribe sobre música, artes visuales y cultura en varias publicaciones españolas y latinoamericanas. Produce y presenta el programa radiofónico *Jazz en Español* en Radiópolis FM en Sevilla.

DARÍO TEJEDA
Graduado en Ciencias Políticas, postgraduado en Historia y Geografía del Caribe y máster en Artes con especialización en Estudios Caribeños. Autor de varios libros: *La historia de Juan Luis Guerra & los 4:40* (1993); *La escritura múltiple* (2002) (Premio Nacional de Ensayo de la Universidad Central del Este, 2001); *La pasión danzaría* (mención especial del Premio Internacional de Musicología Casa de las Américas, 2001) y artículos en diversas revistas y periódicos. Dirige en Nueva York el Caribbean and Latin American Institute (INEC) y en Santo Domingo el Instituto de Estudios Caribeños. Es coordinador del Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe (MIC), bienal.

ÍNDICE

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,
Jazz en español. Derivas hispanoamericanas,
de Julián Ruesga Bono (coordinador),
se terminó de imprimir en diciembre de 2013,
en Impresora y Encuadernadora Progreso S.A. de C.V.,
Av. San Lorenzo No. 244, Col. Paraje San Juan,
Delegación Iztapalapa, C.P. 09830 México D.F. Teléfono 59702600.
La edición consta de 500 ejemplares más sobrantes para reposición.
Se usaron tipos Century Schoolbook de 8:11, 9:12 y 10:14 puntos.
Formación: Aída Pozos Villanueva. Edición: Liliana Calatayud Duhalt.

